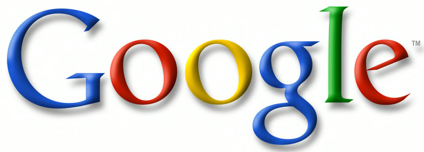




LE ROMAN

EN FRANCE

PENDANT LE XIXe SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR

—

REVUES LITTÉRAIRES TRIMESTRIELLES

(1890-1897)

(Extraites de la REVUE GÉNÉRALE)

Hors commerce.

EUGÈNE GILBERT

LE ROMAN

EN FRANCE

PENDANT LE XIXe SIÈCLE

TROISIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE PLON
E. PLON, NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
10, RUE GARANCIÈRE, 10

1897

Louvain. — Imp. POLLEUNIS & CEUTERICK.

A

Monsieur Charles de Ricault d'Héricault.

MONSIEUR,

Permettez-moi de vous offrir ce livre que, sans votre encouragement précieux, je n'eusse point osé présenter au public. Sans doute, j'ai dû me borner parfois à repasser là où d'autres avaient frayé les voies. Mais le relevé général de la littérature romanesque en France, durant ce siècle, n'avait pas été donné jusqu'ici. J'ai espéré qu'en y mettant toute sincérité et bonne foi je pourrais faire une œuvre de philosophie historique en même temps qu'une œuvre documentaire; en étant complet et en étant concis, une œuvre lisible, malgré la masse des renseignements. C'est ici qu'intervint votre généreuse amitié. Tandis que, d'une part, vous m'offriez les secours d'une érudition inappréciable, de l'autre, vous me prémunissiez contre l'habituel défaut des jeunes écrivains auxquels " se borner „ semble parfois si dur! Votre estime pour moi ne me pardonnerait pas de vouloir prouver ma bonne foi. Pour ma sincérité, le public en jugera.

Malgré tout, c'est une œuvre sans doute imparfaite dont je vous prie d'accepter l'hommage, Monsieur. Qu'elle vous rende du moins témoignage de la vive affection et du très grand respect que vous porte son auteur.

E. G.

BIBLIOGRAPHIE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (XIXe siècle), par *Frédéric Godefroid.*

LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE AU XIXe SIÈCLE, par *Georges Pellissier.*

ESSAIS et NOUVEAUX ESSAIS DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, par *le même.*

LE ROMAN, EN FRANCE, DEPUIS 1600 JUSQU'A NOS JOURS, *(notices et extraits)* par *Paul Morillot.*

LES ROMANCIERS D'AUJOURD'HUI, par *Charles Le Goffic.*

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE SOUS LA RESTAURATION, par *Alfred Nettement.*

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE SOUS LE GOUVERNEMENT DE JUILLET, par *le même.*

CAUSERIES DU LUNDI, NOUVEAUX LUNDIS, etc , par *Sainte-Beuve.*

HISTOIRE DES ŒUVRES DE H. DE BALZAC, LES LUNDIS D'UN CHERCHEUR, etc., par le vicomte *de Spoelberch de Lovenjoul.*

ÉTUDES SUR LE XIXe SIÈCLE, par *Emile Faguet.*

LES CONTEMPORAINS, par *Jules Lemaitre.*

QUESTIONS et NOUVELLES QUESTIONS DE CRITIQUE, ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, LE ROMAN NATURALISTE, etc., par *Ferdinand Brunetière.*

L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE, PENDANT LE XIXe SIÈCLE, par *le même*.

PORTRAITS D'ÉCRIVAINS, par *René Doumic*.

ÉTUDES ET PORTRAITS, par *Paul Bourget*.

ESSAIS et NOUVEAUX ESSAIS DE PSYCHOLOGIE CONTEMPORAINE, par *le même*.

ESSAIS et NOUVEAUX ESSAIS DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE, par *Taine*.

LA VIE LITTÉRAIRE, par *Anatole France*.

LES IDÉES MORALES DU TEMPS PRÉSENT, par *Édouard Rod*.

ENQUÊTE SUR L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE, par *Jules Huret*.

LE ROMAN RUSSE, par le vicomte *Melchior de Vogüé*.

L'ANNÉE LITTÉRAIRE, par *Paul Ginisty*.

ÉTUDES LITTÉRAIRES, CRITIQUES, etc., par *Nisard, G. Planche, de Pontmartin, Edmond Biré*.

1re PARTIE

CHAPITRE I.

LES ORIGINES IMMÉDIATES DU ROMAN FRANÇAIS AU XIXe SIÈCLE.

Ces soixante dernières années auront vu l'extraordinaire fortune du roman. Tenu en médiocre estime par le siècle précédent, il s'était longtemps réfugié dans la satire pétillante de *Candide* et des *Lettres persanes* ou dans les tissus d'aventures qui composent les fictions de Lesage et de ses émules. On le considérait comme un genre bâtard, frivole, amuseur, tout à fait inférieur à ceux que l'on appelait les genres *nobles*. Le seul but des écrivains qui condescendaient alors à écrire des contes légers, en marge de leurs œuvres philosophiques, était d'amuser le lecteur, de bercer l'ennui de la bonne compagnie lasse de tout et malade de bel esprit. Comme, d'autre part, le roman s'adapte à la facilité des mœurs et devient la ressource des auteurs besoigneux qui exploitent les vices d'une société de décadence, la plaie des récits polissons, grivois, pornogra-

phiques gangrèna tout. La déconsidération justement attachée aux noms de ces spéculateurs sans vergogne rejaillit sur le roman lui-même.

Au XIXe siècle, tout change. Les œuvres de Chateaubriand et de Madame de Staël ouvrent l'ère nouvelle et continuent la révolution opérée par J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Le roman prend rang dans la littérature. La Révolution française ne s'est pas bornée à bouleverser l'ordre politique et la société jusqu'en leurs profondeurs. Son contre-coup sur le mouvement littéraire fut décisif. Désormais la distinction entre les genres *nobles* et les genres *inférieurs* est abolie. Avec le renouveau de l'individualisme et de l'originalité personnelle, l'étoile des genres dramatique et oratoire, — les plus impersonnels de tous les genres — pâlit. Leur succès n'avait grandi, d'ailleurs, que sous l'influence du classicisme qui avait bridé la spontanéité. La tragédie et la poésie didactique subissent une éclipse, tandis que les genres démocratiques, le roman surtout, montent au zénith, envahissent toutes les voies ouvertes à l'intelligence humaine et vont chercher des lecteurs là où nul auparavant ne se fût avisé qu'on en pût rencontrer. « Par l'imprévu de ses combinaisons infinies, dit M. Brunetière, par la variété des formes qu'il peut presqu'indifféremment revêtir, par la liberté de son allure et l'universalité de sa langue, le roman convient particulièrement aux sociétés démocratiques. » Il prend toutes les apparences et véhicule toutes les idées. Il égale parfois la poésie par sa grandeur morale et descend de même aux pires grossièretés.

Par une conséquence de l'instruction généralisée, tout le monde, au XIXe siècle, lira, et, puisque rien n'endort les heures de tristesse et de lassitude ou ne s'apparie à la sérénité des heures de joie comme les capricieuses fantaisies du roman, tout le monde lira des romans.

Jadis liqueur fine distillée pour quelques palais raffinés, le genre s'adressera désormais à tous. Il sera tour à tour lyrique et sentimental, romantique, réaliste, naturaliste, psychologique, voire symboliste et décadent... Dans un autre ordre d'idées, nous verrons naître le roman *mondain* et le roman *populaire*, le roman *historique* et le roman de *cape et d'épée*, le roman *ecclésiastique* et le roman *militaire*, le roman *socialiste* et le roman *bourgeois*, le roman de *voyages* et le roman *scientifique*, les romans *rustique*, *mystique*, etc... tous dérivant des grands genres : le roman *psychologique*, le roman des *mœurs* et le roman d'*aventures*.

Parmi leurs auteurs nous rencontrerons les plus retentissantes de nos gloires littéraires. On cite les poètes qui ne furent pas en même temps romanciers. Les critiques, Saint-Beuve en tête et M. Anatole France en queue, ont presque tous écrit des nouvelles, et ce n'est pas une des moindres originalités de M. F. Brunetière qu'on puisse dire, de lui, qu'il ne traça jamais une ligne qui ne fut un jugement...

Quelle liste que celle où brillent des noms comme ceux de E. About, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bourget, Chateaubriand, B. Constant, A. Daudet, Dumas, O. Feuillet, Flaubert, Th. Gautier, les Goncourt, Hugo, Lamartine, P. Loti, Maupassant, Mérimée, Musset, G. Sand, Mme de Staël, Stendhal, Vigny, Zola, et tant d'autres !

On peut soutenir qu'aujourd'hui, et surtout depuis l'évolution du romantisme, le roman est de tous les genres littéraires celui qui reflète le mieux les mœurs et les idées sociales qui lui sont contemporaines. C'est là la première caractéristique du roman français en notre siècle. S'inspirant de ces idées et de ces mœurs, le romancier les condense en divers tableaux nuancés à l'infini, il prend parti dans les querelles des idées et des goûts, tantôt prétendant les diriger à son gré, tantôt leur obéissant et les flattant. Mais, quelles que soient ses prétentions, le roman se préoccupe seulement de plaire. Dès lors, dans un genre jadis strictement resserré parmi certaines règles étroites, circulent la liberté absolue, la fantaisie la plus capricieuse et l'anarchie. Toutefois, l'imagination et la sensibilité, ces qualités dominantes du premier des romanciers de ce siècle, Chateaubriand, vont rester longtemps les seuls guides de ses successeurs. L'intensité de la vie, l'originalité et la variété s'uniront chez eux à la confusion et à l'intempérance. Ils seront presque tous des passionnés, ceux même qui revendiqueront l'impassibilité.

On verra la fiction, non contente de faire la peinture des mœurs et l'analyse des passions, agiter les questions sociales les plus délicates, étaler toutes les prétentions psychologiques et philosophiques.

Voulant suivre l'évolution qui va nous occuper, en ses phases si tranchées et si diverses, nous tâcherons d'expliquer comment tel effet naquit de telle cause, comment tel écrivain s'inspira de tel autre, marquant l'action des genres sur les genres et des œuvres sur les œuvres. Nous ne pourrons oublier le lien qui enchaîne les diverses écoles,

les circonstances de temps et de milieu qui les virent se développer, favorisèrent ou entravèrent leur épanouissement et finalement entraînèrent leur disparition au profit d'une école différente.

Il nous faudra pour cela revenir aux origines du XIXe siècle littéraire et résumer ses grands caractères, car le roman fut emporté dans une évolution universelle plutôt qu'il n'en subît une limitée à lui-même. En indiquant les notes qui personnalisent la littérature de ce siècle et la différencient des écrits du siècle précédent, nous devrions parler des vieux auteurs. Mais les origines d'un genre, lorsqu'il a atteint le degré de développement et de variété où en est actuellement le roman, seraient étrangement multiples si l'on voulait rechercher jusqu'aux plus lointaines. Au surplus, tel n'est pas le cadre de notre étude. Nous ne pouvons ignorer, sans doute, le grand travail que les siècles passés ont inconsciemment fait pour créer le roman. Sans même nous arrêter aux contes et nouvelles en vers, aux fabliaux qui ont si largement alimenté le génie français, en ne prenant que les œuvres en prose, les ancêtres de notre roman sont nombreux aux XIIIe, XIVe et XVe siècles. *La Chronique en prose de l'Archevêque Turpin*, tout d'abord, est un véritable récit de cape et d'épée, comme ceux dont notre époque fut si friande. Toute la suite des *Amadis* est une série de romans d'aventures dans le sens même que l'on donne aujourd'hui à ces mots. Vrais romans encore que ces légendes naïves et mystiques : *la Collection des miracles de Notre-Dame, la Légende de Saint Grégoire*, etc... Vraies nouvelles que *les Castoiements, les Enseignements du Sire de la Tour-Landry, la Discipline de Clergie, etc.*

La roman *sentimental* et *romanesque*, qui va prendre tant de développement au début du siècle, devrait lui-même reconnaître parmi ses ancêtres ***Aucassin et Nicolette***, ***la Comtesse de Ponthieu***, ***le Roi Flore et la Belle Jehanne***, ***Griselidis***, ***Amis et Amille*** etc.

Un autre genre, fort à la mode aujourd'hui, le roman librement imité de l'étranger, ne pourrait-il se réclamer des ***Amours de Troïlus et Briséida*** que le sire de Beauvau composa d'après le poème ***Il Filostrato*** de Boccace ?

Il n'est pas jusqu'aux contes licencieux qui doivent renoncer à toute prétention de nouveauté, puisque le XVe siècle nous a légué les ***Cent nouvellès nouvelles*** du sire Antoine de la Salle. Enfin, au moment de signaler l'introduction dans le roman, de la ***personnalité sentimentale***, nous pourrions citer l'***Histoire et plaisante chronique du Petit Jehan de Saintré***, par ce même La Salle auquel on attribue aussi les « ***Quinze joies de mariage*** ».

Mais ces origines lointaines nous retarderaient. Bornons-nous à celles qui sont immédiates et remontent à la fin du XVIIIe siècle.

Celui-ci, nous l'avons dit, s'était à peu près cantonné dans le conte piquant et spirituellement impertinent. Lesage, héritier de Molière et de La Bruyère, Lesage, dont le *Gil Blas* et les autres romans ne sont que des entassements — géniaux il est vrai — de tableaux disparates et de caractères satiriquement observés, doit être mis à part. Signalons aussi Marivaux, ancêtre des psychologues, avec Mesdames de Tencin et de Lafayette, ainsi que l'abbé Prévost qui le premier prend l'amour au tragique, le peint tel dans

le roman, et substitue déjà la passion à la galanterie. Si *le Doyen de Killerine* ou *Cléveland* n'ont plus guère de lecteurs, il n'en est pas de même de *Manon Lescaut* et ces œuvres firent une impression profonde au XVIII[e] siècle. Rousseau lui-même n'a-t-il pas dit : « La lecture des malheurs imaginaires de Cléveland, faite avec fureur et souvent interrompue, m'a fait faire, je crois, plus de mauvais sang que les miens. »

M. V. Gille l'a fait justement remarquer : « La sensibilité maladive, la peinture de la vie sauvage, le sentiment de la nature, le style éloquent et lyrique, tout ce qui fit le succès de Rousseau nous les retrouvons à l'état embryonnaire dans l'abbé Prévost. Déjà il introduit le « Moi » dans la littérature, d'une façon détournée il est vrai ; mais, sous le personnage de des Grieux il est impossible de ne pas reconnaître le bénédictin tourmenté de Saint Maur, qui s'enfuit secrètement de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Si l'on rappelle, en outre, qu'il dota la France des traductions ou plutôt des adaptations de *Paméla*, de *Clarisse Harlowe* et de *Grandisson* de Richardson, on se rendra compte facilement de toute l'influence qu'il eut dans la transformation du Roman. »

Il serait injuste d'omettre, ici encore, le nom de Laclos, l'auteur des *Liaisons dangereuses*. Tout récemment nous venons d'assister au renouveau du roman psychologique : on ne peut, dès lors, oublier que toute l'âme des héros de M. Bourget est comme en genèse dans l'âme du vicomte de Valmont. Mais nous n'avons pas à nous arrêter davantage à ces prédécesseurs. Leur manière devait se

refondre dans l'œuvre du grand initiateur, du vrai père du roman français au XIXe siècle : Jean-Jacques Rousseau.

Celui-ci est bien, depuis la Pléiade, le plus personnel et le plus lyrique des faiseurs de romans. C'est *la Nouvelle Héloïse* qui, dédaignant le genre frivole et cavalier, introduit en France le « roman-passion », où l'amour exalté se déchaîne sans entraves, où l'homme crie et sanglote les cris et les sanglots de son cœur et de sa chair, attentif seulement à ce qu'il ressent, brisant avec une rhétorique froide et conventionnelle, prenant la nature à témoin de ses peines, conjurant les éléments et trouvant, dans cette communion avec le monde créé, la satisfaction de ses désirs, l'apaisement de ses tourments.

La Nouvelle Héloïse forme le premier anneau de cette chaîne, à la fois séduisante et perfide, qui réunit *Atala*, *René*, *Delphine*, *Corinne*, *Valérie*, *Adolphe*, etc., toutes les œuvres de l'école individualiste où apparaît déjà, avec le romanesque, cette note de pessimisme amer et énervant qui, elle aussi, va devenir presqu'inhérente au roman.

Après le caractère personnel et lyrique qui vient d'être signalé, ce qui distingue d'une manière générale, en ce siècle, le genre que nous étudions, c'est la liberté artistique, née de la révolte contre le classicisme, qu'inaugura Chateaubriand. C'est encore l'esprit démocratique soufflé par la Révolution, et, enfin, le sens critique que développèrent surtout les littératures étrangères.

Jusqu'à *la Nouvelle Héloïse*, les manifestations du Moi étaient d'autant plus exceptionnelles que l'instinct de bon

goût et de dignité, cette pudeur de l'âme propre au génie français répugnait davantage aux échappées de la sensibilité ouvrant toutes grandes les alcôves de l'âme. Qu'on ne l'oublie pas, *l'impersonnalité* dans l'art fut vaincue surtout par l'influence étrangère. C'est Rousseau, un Suisse, c'est Byron, un Anglais, c'est Gœthe, un Allemand, qui dirigèrent la nouvelle orientation.

Avant ceux-ci, les écrivains français sarclaient avec soin du champ de leurs idées tout ce qui ne faisait point partie du patrimoine commun des idées générales. L'imitation des Anciens n'était-elle pas à l'ordre du jour? Et quoi de plus contraire, de plus hostile à l'expansion de la personnalité, que l'imitation ? On sait à quel degré en étaient arrivés les classiques: depuis la Pléiade, la loi de la *conformité* régnait en souveraine. Au moment où surgit Jean-Jacques, les pseudo-classiques, imitateurs d'imitateurs, avaient fini par immobiliser l'art dans une forme étrangement impersonnelle, dénuée d'émotion, de sincérité et de chaleur.

Le faux régnait partout.

Quel instant que celui où Rousseau se lève pour jeter à ses contemporains ses brûlantes apostrophes, pour répandre les torrents de bile qui bouillonnent dans son âme ardente, aigrie, assoiffée de revendications !

Le XVIIIe siècle allait finir dans le dévergondage, le scepticisme et l'indifférence religieuse : une cendre d'ennui tombait lentement sur cette société blasée, sans croyance et sans but. Tout, dans les idées et les mœurs, était factice, conventionnel, raffiné. Un homme alors s'impose, qui sort de cette plèbe obscure, méprisée également des mondains

bien nés et des philosophes, mandarins de lettres qui, dans les salons « où l'on cause », où règnent la galanterie et le bel air, donnent la réplique aux grands seigneurs.

Cet homme s'appelle J.-J. Rousseau. Il a mené et va mener jusqu'à sa mort la vie la plus agitée, la plus mêlée de succès et de revers qu'on puisse imaginer. Il est aigri par une enfance humiliée et aventureuse ; il touche déjà à la quarantaine quand le flot d'amertume qui est en lui trouve enfin à jaillir et à s'écouler.

Voyez-le marcher droit à cette société qu'il regarde en face et à laquelle, en périodes virulentes, il vient dire son fait. Il se lance au milieu d'une foule brillante et frondeuse qui s'est fait de l'honneur comme une divinité dernière, mais d'un honneur tout particulier « qui consiste uniquement à être orgueilleux, à ne céder à personne, à être libre, à mépriser tout l'univers et l'opinion générale, à ne se fier qu'à soi, à n'aimer personne que soi, à se défier de tout et à n'avoir aucune croyance ou préjugé » (1). Il vient lui parler de vertu, de conscience, de devoir. Il préconise la vie sauvage devant des gens que toutes les délicatesses ne parviennent plus à satisfaire. Il fait, lui, le démocrate, l'apologie de l'homme de la nature, devant des aristocrates qui, de plus en plus, fuient ce qui est *naturel*. Les manières élégantes, la grâce aisée, les mœurs policées, il les ignore, en vrai paysan du Danube ; il en fait fi, il les exècre comme les plus rudes obstacles à la liberté de nature. Mais il est fort, parce que ses idées, il les a mûries et

(1) D'HÉRICAULT : *Une Reine de théâtre*, p. 20.

qu'elles ont macéré dans son cœur pendant de longues années. Il s'est concentré, replié sur lui-même, renfermé dans la solitude de ses pensées. Il sait opposer aux froides analyses des encyclopédistes les intuitions du sentiment. Sa thèse favorite est que l'écrivain doit n'écouter que son cœur pour être sincère et vrai. Cependant, outré dans ses principes, déplorablement illogique dans ses actes, il donne des exemples déconcertants de cynisme et d'inconscience morale. On trouve de tout en lui : du théâtral autant que de la sincérité, des colères de fou, des saillies de viveur qu'interrompent des tirades d'apôtre...

Mais, au moins, repousse-t-il avec horreur cette espèce spéciale d'optimisme sceptique dont *Candide* vient de codifier ironiquement les principes. Alors, dans une société à la veille de s'écrouler, dans le vide général des croyances et la perte de toute espérance, éclosent la misanthropie et le pessimisme qui vont marquer d'un stigmate indélébile les premiers pas du siècle qui vient.

Dans le roman surtout éclate la révolution opérée par Rousseau. Revenons donc à *la Nouvelle Héloïse*, et voyons par quoi cette œuvre tranche si fortement sur les romans du XVIIIe siècle.

Comme il avait tué la personnalité, le classicisme avait tué le lyrisme. Or, nous savons que *la Nouvelle Héloïse* est le type du roman lyrique. Le lyrisme tenant par essence à l'individualisme, c'est parce que Rousseau est si absorbé dans son *moi*, parce que son *moi* seul l'intéresse, qu'il s'élève à des accents jusqu'alors inconnus. Dans *l'Héloïse* il ne fait guère que se raconter, il écoute son cœur et en

note les battements : il reste en scène de la première page à la dernière. Comme, d'autre part, c'est l'*esprit de société* parvenu à son apogée qui, de concert avec le classicisme, a ruiné la personnalité et étouffé le lyrisme, Rousseau est invinciblement hostile à cet esprit.

Il est aussi un sensitif à l'excès, un des êtres les plus impressionnables qui aient existé. Il va, tous les nerfs à vif et perpétuellement tendus.

Dans un temps où l'esprit étrangle la nature, il arrive avec des sens enflammés, une envie démocratique démesurée, une vanité furieuse, des goûts de libertinage sournois, en un mot des appétits de jouissances insatiables que contrarie un tempérament douloureux et tourmenté.

Lisez ses *Confessions* et vous verrez comment tout, depuis qu'il put sentir, l'a heurté, exaspéré, enchanté et désespéré tour à tour. Un rien froisse les sensitifs, et ils souffrent de tout. Aussi Rousseau sera-t-il le véritable inspirateur de ces mélancoliques et de ces révoltés qui viendront après lui.

Du moins exprime-t-il sa mélancolie avec une rare splendeur. Il saisit les idées, les pétrit de sa substance, les brûle à sa flamme et les précipite dans le creuset d'une éloquence jusqu'à lui inconnue. Et voilà, avec *la Nouvelle Héloïse*, la phrase du roman refondue à son tour. Elle gagne l'ampleur, elle se développe en périodes harmonieuses et sonores, elle suit, en tous ses mouvements, la passion elle-même. Tandis que, jusqu'à Rousseau, ceux des écrivains qui avaient le don du style le faisaient servir à exprimer seulement ce qui, dans leurs idées ou leurs

sentiments, était en communauté avec les idées et les sentiments des autres hommes, l'auteur d'*Héloïse* l'applique à répandre ce qui précisément le différencie du reste des mortels. Son éloquence est d'autant plus irrésistible que cette note spéciale, c'est, nous le verrons bientôt, son goût pour la nature ; il n'a dès lors qu'à laisser parler la nature en lui.

Ce qu'il y a de *nouveau* dans *la Nouvelle Héloïse*, se confondra à peu près avec les caractères que présentera le roman français pendant presque tout le XIXe siècle : introduction de la *personnalité* caractérisée par l'analyse du Moi et son pouvoir d'absorption ; substitution de la *sensibilité* à la raison, du *lyrisme* à l'ironie et à la satire, de *l'éloquence* à l'abstraction et à la froideur mesurée de la langue ; enfin, envahissement de la mélancolie rêveuse et du *pessimisme*.

Une des plus importantes de ces notes, c'est le lyrisme qui, à l'aurore du siècle, embrase tout. Aussi est-ce entre lui et l'esprit impersonnel des temps précédents que se concentre d'abord la lutte. Chateaubriand, dans *Atala*, continue sur ce point *la Nouvelle Héloïse*.

Des réformes introduites par celle ci devait en naître une dernière, plus spéciale et plus localisée, dirais-je, dans le roman : la conception nouvelle de l'amour.

Il n'est point de passion dont la fiction s'inspire autant que de l'amour. Or, avant *la Nouvelle Héloïse*, l'amour échouait presque toujours dans le marivaudage ou dans la volupté brutale. Rien de profond ni de douloureux, rien d'ému dans ces passions à fleur de sens qui font le sujet des

œuvres aimables ou libertines des disciples de Marivaux ou de Crébillon.

La première thèse que soutient *la Nouvelle Héloïse*, au contraire, c'est la glorification de l'amour : il doit élever l'homme à toutes les vertus. L'auteur, il est vrai, ne s'abuse point sur la valeur de ses théories. L'amour, tel qu'il l'entend, c'est-à-dire passionné, ardent, sincère, mais dépravé — comment sa nature l'eût-elle pu concevoir autrement? — est funeste, dissolvant, coupable. C'est là encore une des contradictions de Rousseau. Victime de sa sensibilité exacerbée, toujours ennuyé et inquiet, il porte partout cette vague tristesse, ce malaise de désir, ce tourment rêveur. Il a déjà, avant 1800, *le mal du siècle*. Mais il y joint un nouvel élément d'exaltation, qui a besoin, pour s'épancher, de la complicité de la nature. Saint-Preux et Julie fuient les salons où le cœur, à l'étroit, rend les sentiments faux et guindés. C'est parmi des paysages enchanteurs que les héros de *la Nouvelle Héloïse* doivent s'aimer ; c'est dans les cataclysmes des éléments que les orages de leurs passions se doivent déchaîner.

Arrière, désormais, la sèche compréhension de la nature qu'ont seule atteinte les poètes descriptifs, arrière leur création bien ordonnée, bien ratissée, bien en règle et morte comme la flore d'un herbier !

Confidente des tourments des amoureux, consolatrice de leurs souffrances, la terre palpite et vit dans *la Nouvelle Héloïse*, associant ses voix et ses aspects aux impressions des personnages. La rêverie pénètre dans le roman, la rêverie, sentiment inconnu aux écrivains pompeux du

XVIIe siècle, et méconnu des philosophes railleurs du XVIIIe. Elle va devenir, pour le genre, un élément essentiel et des plus séduisants. Comme il y a inauguré la poésie de la nature, Rousseau y instaure la poésie de l'âme. Il oppose en tout la philosophie du cœur à la philosophie de la raison, seule adulée et admise jusqu'à lui. En outre, ce sens de la nature extérieure, que Jean-Jacques a retrouvé, sera des plus importants pour l'évolution du roman. Car, très rapidement, de la contemplation de la nature confidente et consolatrice, le poète est arrivé au dogme de la *bonté suprême de la nature*. Sur ce dogme, il fonde sa thèse du droit de l'instinct et des passions, qu'il était réservé à George Sand de reprendre plus tard et d'approprier à son temps avec une si pernicieuse puissance.

Quelle fut l'impression causée par cette œuvre révolutionnaire ? Pour trouver son influence sur le roman lui-même, il nous faut attendre Chateaubriand. Mais sa portée sur les mœurs et sur les idées fut saisissante. Le siècle, en face des théories et des apostrophes de J.-J. Rousseau, a tressailli. Ses œuvres antérieures avaient déjà fait connaître l'écrivain comme un poète inspiré, doué d'une éloquence incomparable ; sa généreuse colère contre les faussetés et les bassesses du monde dégénéré, sa tendresse pour les souffrants et les opprimés, lui avaient attiré la sympathique curiosité des masses qui attendaient un prophète... Dans l'apologie du bonheur de l'homme, obtenu par son retour à l'état de nature, la société n'a pas vu le sophisme. Elle n'a vu que les horizons séduisants qui lui sont ouverts au moment où les excès de la civilisation l'étouffent.

Dès 1740 on avait vu le triomphe des pastorales dans les tableaux de Boucher. Maintenant, elles s'exagèrent, grâce à Gessner et aux autres idylliques allemands mis à la mode par Marie-Antoinette. Les « Grands », fustigés par les prosopopées rhétoriciennes du tribun, goûtent un plaisir singulier à jouer au Tircis, à l'homme simple et ingénu. Il ne fallut guère moins que les premiers grondements de la Révolution pour désenrubanner les houlettes et jeter l'effroi parmi les bergers.

Avant d'entrer, par l'étude de Chateaubriand, dans le vif de notre sujet, nous ne pouvons nous dispenser de dire un mot du premier des disciples de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre.

Ame froide, nature peu sympathique, caractère positif s'il en fut, l'auteur des *Harmonies de la nature* n'en a pas moins écrit les pages les plus sentimentales et les plus attendries que l'amour et la contemplation du monde créé aient inspirées. *Paul et Virginie*, paru en 1788, restera toujours un des chefs-d'œuvre gracieux de la langue. Il représente le roman naïf et poétique par excellence.

Plus que Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre s'exprime élégamment, peut-être parce qu'il aime davantage la nature pour elle-même, alors que son devancier n'y voit guère que le cadre de ses tourments et de ses joies. Dans *Paul et Virginie* le paysage n'est plus l'accessoire, mais le principal. C'est ici l'aventure qui semble choisie pour faire ressortir les aspects des lieux où elle se meut.

Tandis que Rousseau brosse de larges fresques, comme fera Chateaubriand, Bernardin peint avec émotion et caresses, avec douceur et harmonie.

Paysagiste avant tout, il est le premier à introduire en France l'exotisme dans le roman. Il le fait avec un art prestigieux. L'auteur de *la Nouvelle Héloise* avait copié les sites qui s'offraient à lui. Il avait appris aux Français les jouissances que procure la vue des splendeurs du sol européen, des spectacles se déroulant sous leurs yeux. Bernardin de Saint-Pierre voyage au loin. Il évoque d'un pinceau enchanteur et brûlant les terres des Tropiques et les îles de la Mer du Sud. Il ouvre des horizons merveilleux dont ses contemporains ne se doutaient qu'à peine. Donnant pour scène à son poème de la beauté morale et du bonheur naturel, les majestueuses solitudes des Savanes, avant *Atala*, avant *René*, avant *les Natchez*, il acclimate dans le roman français la poésie des terres vierges et le charme mystérieux des mers lointaines (1).

(1) Notons pourtant que Bernardin de Saint-Pierre a écrit un voyage en Normandie, vers 1775, voyage encore inédit où il peint beaucoup de paysages percherons qu'il insinuera plus tard, en les colorant un peu, dans ses savanes.

CHAPITRE II.

CHATEAUBRIAND ET LE ROMAN POÉTIQUE.

—

Chateaubriand marque dans l'histoire littéraire de la France une date inoubliable. Précurseur du romantisme, il donna le signal d'une évolution nouvelle interrompant celle qu'avait commencée Malherbe. Il affranchit les idées de sa génération, renouvela dans presque tous ses domaines l'imagination française, et vit son œuvre perpétuée dans une glorieuse descendance.

Atala, le premier essai romanesque de Chateaubriand, ouvrit l'ère des romans en notre siècle et, plus encore que n'avait fait l'*Héloise*, proclama la réaction du *sentiment* contre le *rationalisme* des Encyclopédistes.

Les philosophes avaient divinisé la raison. Ils l'avaient établie dominatrice de Dieu lui-même. De là, à la négation des vérités religieuses, à l'exaltation des sophismes les plus audacieux, il n'y avait qu'un pas, aisément franchi dans les dernières années du XVIIIe siècle.

La Révolution arrive, logique aboutissement des abus tolérés, des appétits éveillés, des passions déchaînées et, surtout, de la superbe intellectuelle.

Mais les horreurs qui déshonorèrent alors le sol de la France devaient fatalement amener dans les idées une réaction.

Les espérances qu'avait fait naître l'apparition, dans le monde, des grands mots : *Liberté*, *Égalité*, *Fraternité*,

avaient été cruellement trahies. Cette fière société a vu l'ivresse orgueilleuse de la raison aboutir à la pire barbarie, le despotisme effréné régner au nom de la *Liberté*, les utopies de solidarité fraternelle et d'égalité éclaboussées du sang des victimes qu'elles ont faites : partout le chaos, la débâcle, la mort. Le résultat de cet effondrement de tant d'illusions est un malaise, une épouvante universels.

La tourmente apaisée, on retourne aux aspirations religieuses remises naguère en faveur par les livres de J.-J. Rousseau. Elles sont vagues, n'ayant ni précision ni consistance. Mais, désormais, la fatigue de l'incrédulité remplace l'athéisme souriant ; le peuple a soif d'espérances nouvelles après tant de déceptions ; de croyance, après tant de sarcasmes ; de paix, après tant de clameurs. Qui pouvait guider ces aspirations ? La religion se tenait dans l'ombre, la littérature avait été desséchée par le philosophisme. Seuls, la tristesse et le découragement y régnaient. Gœthe en Allemagne, Ugo Foscolo en Italie, célébraient le dégoût de la vie, le désespoir et le désenchantement. Byron en Angleterre, devait, un peu plus tard, se joindre à eux. Les âmes restaient malades du bouleversement général et les élans vers le renouveau, manquant de cohésion et de guide, étaient timides, hésitants.

C'est à ce moment précis qu'apparaît le génie qui va répondre à ces besoins, consoler ces âmes désemparées, montrer la grandeur de cette religion bafouée et raillée, effacer des imaginations le souvenir des tragédies qui viennent de se dérouler, en leur substituant le majestueux spectacle des forêts vierges et des continents inexplorés.

Ce génie, c'est Chateaubriand.

Au sortir du Directoire, tout le monde lit *Atala*, et c'est alors dans les esprits, malgré l'acharnement de Morellet et les critiques des pseudo-classiques, c'est une délicieuse impression d'accalmie. *Atala* est un produit, sans doute, de l'émotion et de l'art humains. Qui niera cependant que l'atmosphère de foi et de morale chrétiennes, dont la poésie s'apparente si bien à l'état des âmes d'alors, constitue une des innovations capitales introduites par Chateaubriand dans le roman?

Mais disons un mot de l'homme, afin d'apprécier plus aisément son œuvre.

A côté de la France jouisseuse de la fin du XVIIIe siècle, à côté de la noblesse corrompue et débridée qui entourait le trône, il y avait une France chrétienne, une noblesse de province, simple, honnête, qui avait salué avec une espérance admirative ce qu'elle rencontrait d'hostile au rationalisme dans les idées de Jean-Jacques. Elle avait applaudi la campagne du tribun contre le mensonge, la fausseté des mœurs, les raffinements de la civilisation; les premiers grondements de l'orage révolutionnaire vinrent légitimer ses appréhensions.

A cette race appartenait François-René, vicomte de Chateaubriand, né à St-Malo le 4 septembre 1768.

Doué d'une âme ardente, d'un tempérament violent et d'une constitution robuste, porté invinciblement à la mélancolie, d'abord par don de naissance, ensuite par cet air de désenchantement qui régnait, Chateaubriand eut une enfance terne, rétrécie et solitaire. Peu choyé de ses parents, il les craignit plus qu'il ne les affectionna.

Élève aux collèges de Rennes, de Dol, de Dinan, les premières années de jeunesse de René sont austères, quoique peu remplies de lectures. Cependant il connaît Horace, *les Confessions* de St-Augustin, Tibulle, le *Télémaque*, Massillon, Virgile. Ce qu'il préfère dans le commerce des auteurs, ce sont précisément ces descriptions des désordres de l'âme qui développent sa native tristesse.

Il fait en 1780, avec grande piété, sa première communion. Dans l'entre temps des années qu'il passe au collège, il vit à Combourg, au fond d'un vieux domaine romantique de sa famille, récemment racheté par son père. De quinze à dix-sept ans, il y fait un séjour qui va marquer dans sa destinée. Quelle vie y mène-t-il? Vie d'oisiveté forcément monotone et déprimante, vie de rêveries solitaires et de poétiques méditations. Dès lors se déclare en lui la grande maladie de *René* : l'ennui. « Je me suis ennuyé dès le ventre de ma mère, » disait-il plus tard, et, ailleurs : « Je m'ennuie, je m'ennuie, je remorque mon ennui avec ma vie. » Il est fatigué de l'existence à dix-sept ans, et, comme Jean-Jacques, tourmenté de désirs et de rêves combattus par le découragement.

Destiné, par sa famille, d'abord à l'état sacerdotal, ensuite à la carrière maritime, il laisse partir, au dernier moment, *l'Indien*, le navire qui devait l'embarquer. Cependant il est hanté de l'idée des voyages. A ce moment son père, qui venait d'exiger de lui qu'il prît du service dans l'armée du Roi, meurt. L'auteur futur d'*Atala*, après une courte apparition à la cour, dégoûté de l'affectation qui règne à Versailles, retourne en Bretagne. Il rencontre

alors M. de Malesherbes, auquel il reparle de son goût pour les voyages. Le vieux gentilhomme lui indique comme but l'Amérique. Déjà Chateaubriand s'était senti séduit par le mystérieux attrait du Nouveau-Monde. Il rêvait, dit-on, d'y faire quelque découverte. D'ailleurs tout « inconnu » était pour lui prestigieux.

Les prémiers événements de la Révolution française, dont certaines théories — celles précisément qui se trouvaient en germe dans les idées de J.-J. Rousseau — avaient gagné le jeune breton, l'eurent pour spectateur. Un hasard le rendit même témoin du retour du Roi, de Versailles à Paris. Écœuré de ce qu'il a vu, il se décide à quitter la France pour l'Amérique. Il y demeure jusqu'à ce jour fameux où, trouvant à l'improviste un morceau de journal relatant l'arrestation de Louis XVI, il sent frémir dans son fourreau l'épée des vicomtes de Chateaubriand... Il quitte alors, sur-le-champ, les rives enchanteresses du Méschacébé et accourt pour servir son Roi. Il prend du service dans l'armée de l'émigration, et, laissé pour mort après l'expédition de Thionville, il réussit à passer en Angleterre où il souffre d'une misère affreuse. Revenu en France, la mort de sa mère, celle d'une de ses sœurs, le ramènent aux sentiments religieux qu'une vie aventureuse avait quelque peu obscurcis dans son âme.

Il commence à songer au *Génie du Christianisme*, car il rêve de réconcilier l'esprit français avec la religion chrétienne en lui montrant ses beautés morales et, comme on disait alors, « sensibles ». Les romans, qui forment des épisodes du *Génie*, sont précisément nés de cette préoccupation.

Chateaubriand parle en néophyte, en converti, avec l'ardeur d'un poète, la séduction d'un artiste, l'entraînement d'un apôtre : comme il fallait parler, en un tel moment, devant de tels auditeurs.

Atala, *René*, *les Natchez*, et *le Dernier Abencérage*, tous romans sortis du plan d'une vaste épopée où l'auteur avait primitivement imaginé de synthétiser « l'homme de la nature » (1) sont devenus les types du *roman poétique*.

Outre leurs immortelles beautés, ils gardent cette gloire d'avoir donné le jour à l'énigmatique figure de *René*, que l'on retrouve dans toutes les œuvres de l'époque et qui, aujourd'hui encore, tente les analystes.

Atala et *René* se rattachent à la deuxième et à la troisième partie du *Génie du Christianisme*, celles qui en renferment la poétique et qui démontrent, à l'aide de la fiction, les rapports de la Religion avec la Poésie, la Littérature et les Arts. Fontanes, consulté par Châteaubriand, lui avait conseillé, comme moyen de gagner les esprits et les cœurs, de publier à part *Atala*. La séduisante « vierge des dernières amours » devait ainsi se lever, consolatrice et rédemptrice, à l'aurore du nouveau siècle.

C'est après avoir passé huit mois de rêves et d'éblouissements aux États-Unis, que le poète composa son premier roman. Quelle impression cette vie sauvage, si imprévue, si différente de tout ce qu'il a pu imaginer, n'a-t-elle pas produite sur son âme de feu, nourrie de Rousseau, désillusionnée du Vieux-Monde et de la civilisation, ivre du sentiment de la nature et assoiffée d'indépendance !

(1) Cette épopée se serait appelée : *les Natchez*.

Atala, ou les Amours de deux sauvages dans le désert parut en 1801. Ce livre qui, si puissamment, idéalise l'homme de la nature, devait, dans la pensée de son auteur, être un poëme plutôt qu'un roman. Chateaubriand tenait, par le côté religieux et dramatique de son œuvre, à renchérir sur tout ce qui l'avait précédé : effort admirable, mais démesuré, d'un artiste plaçant le culte du pittoresque au-dessus de tout. Il voulait peindre, avec d'éblouissantes couleurs, les troubles de la passion dans deux natures primitives, au sein d'une contrée sauvage, en pleine majestueuse horreur des déserts. Mais, cette passion, il voulait aussi la mettre aux prises avec la religion, jusqu'alors incomprise ou exclue du roman. Il prétendait montrer la beauté que l'influence chrétienne communique à l'amour. *La Nouvelle Héloïse* avait été la glorification du sensualisme, souverain maître du cœur : pour Chateaubriand, le sentiment chrétien doit embellir, mais dominer la passion. Établir cela n'est point son seul but : en écrivant, il veut, de plus, peindre un peuple laboureur et chasseur, exposer les dangers de l'ignorance et du fanatisme opposés à la compréhension véritable de la foi, éclairer enfin la lutte de la sensualité et de la vertu dans les âmes vierges.

Résumons brièvement l'œuvre. Le cadre : les profondeurs des forêts de la Louisiane, au XVIII[e] siècle finissant. Le drame : l'aventure de Chactas, vieux sauvage à demi-civilisé qui a vu la France, s'est mêlé à la vie européenne, puis a regagné sans regrets ses chères solitudes. L'histoire est simple et touchante. Un soir, Chactas la raconte à René : une jeune indienne, Atala, l'avait préservé de la

mort. « Atala était belle, avec je ne sais quoi de vertueux et de passionné dont l'attrait était irrésistible » ; elle unissait une extrême sensibilité à la plus profonde mélancolie. Chactas l'avait aimée dès qu'il l'avait vue. Mais Atala, bien qu'éprise, avait promis à sa mère de rester vierge, et, plutôt que de trahir sa promesse et d'épouser Chactas, elle avait préféré mourir. Elle s'était empoisonnée, puis, assistée du père Aubry, à ses derniers moments elle avait confessé et regretté sa faute (1)...

L'intérêt de ce drame se concentre sur la lutte des deux amants qui endurent, dans le silence d'un monde presque désert, tous les troubles de la passion. Création ravissante que celle d'Atala ! Tranchant par sa pureté sur Julie et sur Manon Lescaut, cette idéale figure, plus émouvante que Virginie, puisqu'elle est plus passionnée, domine tout le roman, dans lequel elle introduit un personnage nouveau des plus attrayants : celui de la femme à la fois aimante et honnête.

Si l'influence de Jean-Jacques est sensible ici, c'est surtout dans le culte des beautés de la nature et dans leur sympathique communion avec les états d'âme de ses héros qu'il la faut rechercher. Immortelles descriptions que celles de ces vastes savanes où s'enchevêtrent, au milieu des fleurs odorantes, les lianes inextricables, où bondissent les fauves indomptés, où les oiseaux de paradis et les colibris jettent l'éclair de leurs prismatiques plumages, pierreries mou-

(1) Le P. Aubry est, remarquons-le, certainement disciple du Vicaire savoyard.

vantes, joyaux animés et fulgurants ! Tableaux imprévus, cadre poétique, dont le goût, sans doute, put venir à l'auteur en lisant les descriptions de Buffon, de Jean-Jacques et de Bernardin de Saint-Pierre, mais sur lequel sa fantaisie géniale projette des rayons merveilleux !

Dans cette œuvre, Chateaubriand se révélait grand artiste, grand styliste, grand poète. On y trouvait une surprenante éloquence de sentiments, rendue avec une exceptionnelle puissance de style. Langue illusionnante, pinceau superbe d'exubérance, trop chargé parfois, mais supérieur encore, par la largeur de ses touches et par son éclat, à celui de Bernardin de Saint-Pierre.

Le succès d'*Atala* fut énorme et dépassa celui d'*Héloïse*. Cependant les pseudo-classiques — souvent injustes et incompréhensifs d'ailleurs — blâmaient à bon droit l'incorrection des images, les invraisemblances de certains tableaux, l'artifice de quelques autres, des anachronismes et des effets forcés. La nouveauté de ces images et de ce style n'en demeurait pas moins éblouissante. Chateaubriand rendait au roman l'émotion littéraire et transportait ses contemporains loin de leur temps, de leurs souvenirs tragiques, d'eux-mêmes et de leurs inquiétudes. *Atala* remuait, triomphait, enivrait : comme par la vertu d'un filtre magique elle s'insinuait dans tous les cœurs, et tous les cœurs se livraient.

Les Natchez, où l'on peut signaler une espèce particulière d'esprit assez mordant, est le résumé de la grande composition primitive de ce nom, d'où avaient été tirés déjà *Atala* et *René*. La description de l'homme civilisé y alterne

avec celle de l'homme sauvage. L'auteur, comme eut pu faire Rousseau, y montre le premier incapable de goûter aucune joie saine, la civilisation ayant empoisonné les sources du bonheur et de la paix dans son cœur : il peint le sauvage endurant mille souffrances par suite du contact avec les êtres policés.

Le Dernier Abencérage, publié en même temps, rappelle, en l'entourant d'ornements poétiques, une aventure d'amour dont Chateaubriand fut le héros. Déjà moins naturel, même un peu guindé, ce récit a des nuances de douce mélancolie qui sont fort séduisantes.

Nous n'avons plus à parler que de *René*, l'œuvre capitale de Chateaubriand romancier.

Atala avait paru en 1801. *René* fut publié dans *le Génie du Christianisme* en avril 1802, et, séparément, en 1805.

C'est un simple récit que fait au vieux Chactas et au père Souël, René, cet européen égaré dans les savanes du Nouveau-Monde. Il lui raconte son âme et les troubles de son cœur. Nulle aventure, mais un ressort dramatique d'une audace extrême : celui de la passion criminelle et fatale qui s'est abattue sur la sœur de René, Amélie... Elle est allée chercher dans le cloître l'oubli et le pardon de l'amour qu'elle avait conçu pour son frère, tandis que celui-ci, épouvanté des orages qui se peuvent déchaîner sur le cœur humain, est venu demander le calme aux forêts inviolées de la Louisiane.

René devait bouleverser les imaginations et révolutionner le roman. Chateaubriand, en effet, y décrivait toute

l'âme moderne inquiète et souffrante. Son héros appartenait à la famille de Werther ; il était frère de Manfred, de Delphine, de Saint-Preux et du « Promeneur solitaire » ; il allait engendrer Adolphe, Obermann, et voir enfin dans sa descendance Lélia, «l'Enfant du siècle», Hernani, tous les tourmentés de l'école romantique. René est fils d'un siècle qui a tout examiné et tout scruté, qui veut recommencer la vie et ne sait comment s'y prendre ; il désire non ce qu'il connaît, comme ont fait jusqu'alors les rêveurs et les passionnés du roman, mais il cherche l'inconnu, le vague, l'imprévu ; il aspire à l'impossible, et finalement, ayant pénétré le néant de tout, il s'ennuie autant par mal d'orgueil que par excès d'impressionnabilité. Sa sensibilité est issue de celle de Saint-Preux, comme sa religion est encore celle du Vicaire savoyard. L'Être suprême, plutôt que Dieu, en est l'objet direct ; elle ne régénère qu'à demi le cœur, si elle enflamme l'imagination ; elle fait regretter la Foi perdue sans donner le courage de croire, et va vers l'incertain d'un avenir indéterminé. René était le miroir de toute une génération.

Au point de vue passionnel, Chateaubriand ausculte ce mal, cet état d'âme spécial et exceptionnel, avec une subtile pénétration d'analyse et une conscience merveilleuse. Il donne avec sûreté le diagnostic d'une maladie morale, ancienne, sans doute, dans l'humanité, mais arrivée alors à la crise aiguë : dégoût précoce des choses, ennui sans cause précise, découragement avant l'action : *tædium vitæ* disaient les Romains. Rousseau avait connu et traduit cet état morbide, mais il était réservé à Chateaubriand d'en

rattacher à la renommée d'un type immortel, la constatation et la dissection définitives.

On a souvent fait au poète le reproche d'avoir confessé dans *René,* une période déshonorante de sa vie. Accusation démontrée fausse : il ne s'est pas «confessé» mais «peint», ce qui est bien différent. Il a, dans *le Génie,* déclaré que René n'est qu'un personnage imaginaire, une pure abstraction ; qu'il n'y a dans cette histoire ni confidence ni aveu, son âme y étant décrite et non pas ses aventures. Il appuie sur son intention moralisatrice :

« Afin, dit-il, d'inspirer plus d'éloignement pour ces rêveries criminelles, l'auteur a pensé qu'il devait prendre la punition de René dans le cercle de ces malheurs épouvantables qui appartiennent moins à l'individu qu'à la famille humaine et que les anciens attribuaient à la fatalité.»

Il faut cependant reconnaître que, si le dessein de Chateaubriand était irréprochable, son génie s'est laissé entraîner : la peinture du mal a de dangereux attraits : le châtiment, d'ordinaire, frappe moins que les émotions vives qui le précèdent. En effet, l'influence de *René* fut troublante, aussi malsaine que celle de *Werther.* Tous les rêveurs se crurent des « René ». Ils s'attribuèrent les mêmes droits à la passion, à l'inféconde rêverie, à l'orgueil inutile et amer. La littérature en fut encombrée. Jamais héros ne prit si triomphale possession du terrain romanesque, n'orienta si despotiquement la mode, qui règne sur les esprits aussi bien que sur les mœurs.

Cependant Chateaubriand avait créé son chef-d'œuvre. Il ne devait plus s'analyser aussi profondément, se décrire

avec une aussi saisissante justesse. Sensitif, dirigé par les lectures de Rousseau dans le sens de l'individualisme, c'est en écoutant battre son cœur qu'il a écrit *René*. Car ce type, c'est l'homme de sa génération sans doute, mais c'est surtout l'homme qu'il a rêvé d'être, fatal, dévoré de désirs, sans cesse aimé et toujours poursuivi par une sorte de mystérieuse malédiction. Cette âme est la sienne, inquiète, combattue, souffrant de la disproportion entre la vie réelle et ses rêves, trouvant son ennui à charge et aimant cette charge.

Et voici qu'apparaît une nouvelle conception de « l'amant ». Celui-ci, au XVIIIe siècle, se résumait dans le galant, le Lovelace à bonnes fortunes, le fringant Céladon qui « court les belles ». René, c'est celui *qu'on aime*, qui inspire des passions nombreuses et tragiques, qui sème sous ses pas le charme, le malheur et la fatalité. Il modifie ainsi la conception de l'amour, déjà refondue par l'*Héloïse*.

Orgueilleux et personnel, Chateaubriand n'avait donc eu qu'à regarder en lui pour peindre René : du coup, il ramenait l'individualisme dans le roman. L'égoïsme, l'amertume, la vaine tristesse, qui sont ses conséquences, y entraient en même temps.

René ne voit que soi, ne pense qu'à soi, se délecte de sa rare et hautaine personnalité. C'est l'orgueil qui l'a poussé à fuir au désert. Ses compatriotes lui sont trop inférieurs et d'ailleurs incompréhensifs. Qu'aurait-il à faire de leur conter ses peines ? Seules les immenses étendues que le pied de l'homme a respectées, seules les voix grandioses des forêts lui seront consolatrices et confidentes :

« Je crus tout-à-coup, dit-il, que les bois me seraient délicieux ».

De cette sensibilité orgueilleuse, de ce désenchantement incurable, devait naître le pessimisme. Comment pourrait-il être heureux, celui qui s'analyse sans relâche, dissèque tous ses sentiments, en découvre le vide, en perce le néant et finit toujours par reconnaître l'impuissance de sa volonté à réaliser ses rêves ?

Par malheur, cette tristesse est trop chère au héros, trop savoureuse à son âme, pour nous émouvoir profondément. Sa rhétorique nous paraît trop habile, ses attitudes trop étudiées : en un mot, il a trop peur d'être consolé.

La jeunesse solitaire et peu entourée d'affection par laquelle Chateaubriand avait passé, ses rêveries et ses aventures avaient jeté dans son cœur le germe de ce mal. Ajoutons-y une prédisposition de nature, la fraternité de son âme avec celle de Jean-Jacques et, enfin, son éducation littéraire. D'ailleurs, nous l'avons dit, le pessimisme était « dans l'air ». Il tenait aux fièvres que sa génération avait traversées; il était fait, à la fois, de l'amour de l'existence, porté à l'extrême par contre-coup des exécutions terroristes, en même temps que du dégoût de cette vie devant l'épouvante et la lassitude qui les ont suivies. Il avait enfin sa source dans l'abolition de toute illusion consolante, ceci, le fait des encyclopédistes.

Les âmes solitaires se connaissent merveilleusement, si, par contre, elles ignorent souvent la psychologie des autres âmes. Voilà tout le secret de la perfection d'analyse qu'on admire dans *René*.

Le pessimisme séduisant de cette œuvre produisit, nous

l'avons aussi constaté, une impression plus pénétrante encore que celle d'*Atala*. Malgré les imitations, qui affluèrent jusqu'à tomber dans le pastiche exagéré et maladroit, Chateaubriand avait réussi à développer le goût du roman et avait entouré celui-ci d'un éclat suprême. Le genre était désormais renouvelé dans sa forme, son esprit et son esthétique. Le génial novateur remuait l'âme tout en enflammant l'imagination et, reprenant l'œuvre de Rousseau, il faisait du XIXe siècle, dès la première heure, le siècle romanesque par excellence.

Artiste par nature et par goût, quelle est sa poétique ? Elle prend sa source dans la répulsion qu'il éprouve pour le XVIIIe siècle et pour la littérature classique. L'imitation des pseudo-classiques le révolte. Refondant toute la littérature en faveur avant la Révolution, il veut doter la France de lettres chrétiennes, nationales, modernes. Il fait appel au moyen âge, à l'histoire et aux mœurs françaises, à la personnalité.

En quoi Chateaubriand profite-t-il de sa vive et souple imagination ? En ce qu'il sent magnifiquement les œuvres de Dieu, en ce qu'il a l'amour des choses et la compréhension de leur langage ; son pessimisme n'effleure pas la nature ; s'il lui arrive de maudire l'existence, il n'insulte pas la création comme font les véritables pessimistes. Il trouve pour la peindre des couleurs inimitables, une palette chaude et vibrante.

Inspirateur de nos descriptifs modernes, l'auteur du *Génie* leur enseigne « l'art plastique » et leur révèle le sens de la beauté des choses. Il aimait à se dire « l'ancêtre du roman-

tisme ». *Atala* et *René* peuvent justifier cette prétention. Jean-Jacques avait inauguré la littérature d'imagination, personnelle et émotionnelle : Chateaubriand se rapproche plus encore du romantisme par l'éclat, le pittoresque, l'évocation imagée et le don de la poésie.

Il est important de remarquer néanmoins que, s'il a rompu avec des traditions étroites en éveillant le goût d'un art moderne et national, en pressentant et favorisant l'influence des littératures étrangères, il n'a pas encouragé les écarts du mouvement nouveau.

Est-ce à dire que, romancier, il soit impeccable ? Assurément non. Il manque de psychologie et de pénétration quand il cesse d'appliquer ses facultés à s'étudier lui-même ; mais il a de belles qualités de composition symétrique, proportionnée et artistique.

Souvent, il ne creuse pas, ne cherche pas les secrètes raisons des choses, et, se bornant à peindre, il fait œuvre de poète plutôt que de moraliste. Si les phases diverses de la maladie de René nous sont admirablement déduites, le « pourquoi » de cette maladie nous échappe cependant. Sommes-nous bien instruits, en effet, sur l'origine de ces troubles si suggestivement décrits et sur la source du poison dont nous voyons les résultats ?

Ce qu'il faut demander plutôt à Chateaubriand, c'est la variété, car il excelle à rassembler dans un même cadre les beautés les plus diverses, à rapprocher les choses les plus dissemblables, éclairant leurs rapports et leurs contrastes significatifs. *Atala*, *René*, *les Natchez*, nous charment par leurs paysages et leurs tableaux successifs de

solitude, de civilisation, de sauvagerie, de religion et de fétichisme, par leurs mille nuances de sentiments et leurs peintures toujours renouvelées. Ce don, il le devait à son amour de la nature, laquelle est essentiellement variée.

Nous avons plus d'une fois remarqué l'influence de Jean-Jacques sur l'auteur de *René* et les analogies de leur tempérament et de leur génie. Résumons ces observations.

C'est d'abord un air général de parenté qui se perçoit à travers toute l'œuvre de Chateaubriand. En maint endroit d'*Atala* ou de *René* on retrouve la passion champêtre et la grâce des *Confessions* ou des *Rêveries*. Le poète n'a-t-il pas dit un jour, à propos de M. de Malesherbes : « Il se mit à me parler de Rousseau avec une émotion que je ne partageais que trop » ? Certes, les idées, les croyances, les sentiments des deux artistes diffèrent absolument. Mais, en fouillant dans leur intimité, on ne peut s'empêcher de constater de grandes analogies : l'irritabilité nerveuse, l'orgueil, la mélancolie, le pessimisme amer, tout ce qui est sensibilité, éclate au même degré dans *la Nouvelle Héloïse* et dans *René*. Sans doute, l'imagination, que Chateaubriand a plus féconde, plus riche, plus diverse, attache un prestige nouveau à l'individualisme qu'il achève d'acclimater dans le roman français. Sans doute encore, cette sensibilité forte et cette expansion imaginative sont liées à l'égoïsme ; mais, chose étrange, l'égoïsme de René ne l'empêche pas d'être tendre ; il lui communique ce goût pour le tourment exquis des désirs vagues, les épanchements à objet indéterminé que l'auteur de *René* partage avec l'auteur d'*Émile*. Il se retourne vers le dedans de lui-même,

ou se répand dans la création avec la même inexprimable aisance.

Dans le genre descriptif, la prose de Chateaubriand descend de celle de Jean-Jacques, dont elle a plusieurs des qualités et des tares. Brillante, colorée, abondante, elle tombe aussi dans l'emphase, le solennel, la pompe. Les images de l'écrivain ont de la richesse, ses peintures éblouissent ; mais il verse, comme son prédécesseur, dans la sensiblerie et l'affectation. Il abuse du néologisme, même dans ces descriptions où il unit aux accents de Rousseau le riche coloris, la précision pittoresque et le charme exotique de Bernardin de Saint-Pierre. Il y joint quelque chose de vague et de flottant, avec je ne sais quoi de plus harmonieux dans le rythme, qui lui vient d'Ossian et des littératures du Nord. Il y a là un lyrisme particulier dont il dote le roman. C'est un des compléments qu'il ajoute à l'œuvre de Rousseau, ne se contentant pas, comme ce dernier, de peindre l'homme parmi de beaux paysages, mais l'y absorbant, le confondant avec la nature elle-même. C'en est encore un autre, que ce mot pittoresque, concret et pictural qu'il substitue, dans le style, au mot abstrait. Chateaubriand sait mettre en relief le détail qui attire la lumière, grouper, encadrer les scènes avec art ; il a d'ingénieuses et grandioses comparaisons, s'il en a de forcées, de maladroites et de bizarres. Ses pensées revêtent ainsi une forme sonore dont le secret était perdu (1). Doué du nombre et de l'harmonie, il

(1) Cette forme du « roman lyrique », cette forme merveilleuse créée par Chateaubriand eut peu d'imitateurs heureux en dépit

assemble artistement les mots, il en fait jaillir des éclairs imprévus, les nuance, leur donne vie et chaleur. L'inconvénient de toutes ces richesses, c'est une exubérance fatigante, qui éloigne parfois du virtuose hors ligne et du prestigieux évocateur de la Beauté.

des écrivains qui voulurent refaire *René*. Il faut cependant citer certaines pages de Ballanche, de Maurice de Guérin et un curieux roman récent : *les Mémoires d'un Centaure*, de M. G. Sarrazin, œuvre d'une conception symbolique étrange, écrite en une langue poétique, à la fois mélodieuse et transparente.

CHAPITRE III.

MADAME DE STAËL

—

Dans l'histoire du roman le nom de Chateaubriand et celui de Madame de Staël sont inséparables. En leur associant ceux de Benjamin Constant, de Charles Nodier et de X. de Maistre, nous aurons une véritable élite représentant le genre au début de ce siècle. Vers 1800, Chateaubriand incarne en lui les regrets et les espérances des gens que les excès de la Terreur ont soulevés, qui rêvent la destruction d'une grande partie de l'œuvre révolutionnaire dont presque toutes les idées sont poursuivies de leurs anathèmes. Madame de Staël, héritière des constitutionnels de 1789, appartenait, elle, à la religion du XVIIIe siècle, celle de l'*humanité*, comme on disait alors. Même devenue catholique, elle restera toujours attachée à la Révolution. Elle sera l'un de ses porte-paroles les plus fameux. Rien ne pourra lui enlever son enthousiasme. La fin directe de la Révolution étant, pour Madame de Staël, la conquête de la liberté, cette fin lui paraissait devoir justifier tout. « Si la liberté doit en sortir, écrit-elle dans *Delphine*, le bonheur, la gloire, la vertu, tout ce qu'il y a de noble dans l'esprit humain est si intimement uni à la liberté, que les siècles ont toujours fait grâce aux événements qui l'ont amenée. »

Notons dès maintenant cet indice dans l'évolution que fera subir au roman l'œuvre de Madame de Staël. A la faveur de *Corinne* et de *Delphine*, une foule d'idées, incon-

nues du siècle précédent, conquises par l'émancipation intellectuelle qui est en partie l'œuvre de la tempête révolutionnaire, vont influencer les lettres. Le roman deviendra défenseur de thèses.

Entre Chateaubriand et l'auteur de *Delphine*, il existait certaine communauté de goûts et d'opinions. Telles, leur hostilité contre les classiques et leur compréhension des littératures étrangères comme nécessaires au renouvellement des lettres françaises. Toutefois, on pourrait signaler plus encore d'oppositions et de contrastes dans leurs natures et leurs facultés.

Autant Chateaubriand est artiste, écrivain splendide, homme de passion et d'entraînement, autant Madame de Staël est raisonneuse, analyste, et dénuée du sens plastique. Elle a d'ailleurs, dans le génie, quelque chose de viril qui tranche sur la sensibilité féminine de l'auteur d'*Atala*. Elle s'impose surtout par les idées ; ses romans parlent plus à l'intelligence qu'aux sens. Elle semble dédaigner de faire appel à l'imagination et, au lieu de l'irrésistible séduction de la langue de Chateaubriand, elle s'efforce d'atteindre un style fin, spirituel, pénétrant.

Leur œuvre commune c'est, nous l'avons dit, l'introduction dans les lettres nationales, de l'influence étrangère. Cette note est décisive au point de vue évolutif. L'action de Madame de Staël y fut plus marquée encore que celle du grand René. Ce dernier avait révélé l'Angleterre et l'Amérique : l'auteur de *Corinne* initie la France aux littératures et aux mœurs allemandes et italiennes. Chateaubriand n'avait créé le mouvement que par voie indirecte, dans la

brillante fantaisie de ses descriptions magiques, avec je ne sais quoi d'épique et d'enchanteur qui tient un peu du rêve et déroute les observations précises. Madame de Staël fait servir ses romans à une propagande bien autrement active. L'un évoquait les nations lointaines en les poétisant. Avec l'autre, l'esprit national lui-même passe la frontière, accompagne la voyageuse dans ses pérégrinations chez les peuples voisins, et acquiert, à la suite de ces campagnes, des facultés nouvelles. La plus importante est le sens critique. L'écrivain s'habitue à se juger plus froidement, à ne plus borner son horizon à lui-même, à corriger et réformer ce qu'il trouve chez lui d'inférieur aux idées et aux mœurs du dehors. Madame de Staël fut servie ici, non seulement par l'heureuse disposition de son esprit avisé et par les conditions d'une vie mouvementée, mais encore par les circonstances mêmes de l'époque : ces communications intellectuelles, nées des guerres qui ont promené les armées françaises sur tous les champs de bataille de l'Europe, issues aussi de l'esprit de société qui, vers la fin du XVIIIe siècle, sut attirer dans les salons de Paris une élite internationale.

Ce va et vient des idées et des mœurs, passant d'une nation à l'autre, était, avant Madame de Staël, inusité dans le roman.

Tandis que Chateaubriand exerça sur l'auteur de *Delphine* une influence limitée à l'action de son éloquence et à l'exemple de son lyrisme, c'est à Rousseau, encore une fois, qu'il faut demander la source principale de ses opinions. Celles que Madame de Staël a surtout puisées dans

la Révolution, celles qu'elle s'est le plus assimilées et qui ont passé dans ses œuvres, sont précisément les idées que celui-ci avait, le premier, formulées. Serait-ce là tout ce qu'elle lui doit ? Non. Elle se rattache encore à lui par son individualisme, sa confiance dans la bonté naturelle de l'homme, par la forme sentimentale et expansive de ses pensées, leur exaltation, leur tendresse passionnée. Peut-être le rappelle-t-elle aussi par l'invraisemblance ou la bizarrerie des intrigues à l'aide desquelles elle bâtit ses fictions, et, enfin, par des détails de forme extérieure. En toute occasion, en effet, on la voit s'évader, avec une promptitude significative et une surprenante mobilité, du cadre de son récit, pour se répandre en digressions religieuses, politiques ou esthétiques.

De tels points de contact dénoncent une fréquentation assidue. De tout temps, Rousseau avait été le maître et le modèle de Germaine Necker. Compatriote du philosophe genevois, protestante comme lui, elle épousa ses théories philosophiques : elle ne fut point « impie », elle devint chrétienne et catholique, mais pour partager la religion du *Vicaire Savoyard*. Elle ouvrit toutes grandes les portes du roman, entr'ouvertes par Jean-Jacques, aux souffles de liberté, d'affranchissement des conventions, et aux théories de la tolérance moderne. Peu lui importait, à elle, l'effet de la religion sur les passions. Elle fit donc, sur ce point, dévier l'évolution romanesque ; tandis qu'elle continuait certaines des innovations de Chateaubriand, tandis qu'elle maintenait le roman dans la voie personnelle et lyrique, elle retournait vers la raison et

cherchait à frapper l'intelligence. Grâce à ces deux génies, la fiction n'est plus taxée de frivolité native. On y voit maintenant une forme sérieuse de la littérature, un genre large, diversifié, capable de porter la pensée. Madame de Staël surtout ramène les esprits à la notion du roman proprement dit, dont l'intérêt réside dans une peinture de la vie bien imitée, l'expliquant et l'interprétant, y mêlant des caractères observés, des pensées judicieuses et profondes. *Atala* et *René* nous avaient habitués seulement à y voir une sorte de poème ardent, emportant dans sa fougue inspirée l'imaginaire au-delà du réel.

Les auteurs favoris de Mme de Staël, durant ses années d'adolescence, l'avaient préparée à traiter les sujets sentimentaux. C'étaient, outre Rousseau et Chateaubriand, Mmes de Lafayette, de Tencin, Riccoboni, et, enfin, Fielding et Richardson. Elle puisa chez eux cette conviction que le roman ne peut être seulement une fantaisie de l'imagination, mais qu'il faut y voir une étude d'observation, une analyse du cœur humain, dans laquelle l'écrivain doit se mettre tout entier, cœur, âme, intelligence. Ce dernier principe la rattache encore au grand courant de l'individualisme. L'auteur de *Delphine* voulait que le romancier fît une sorte de récit confidentiel « nous expliquant par la peinture de nos vertus et de nos sentiments les mystères de notre cœur ».

C'est ainsi qu'elle introduisit dans le roman la phsychologie du cœur humain dont Chateaubriand, tout occupé de lui-même, s'était trop désintéressé. Elle mit en pratique ses théories sur le *moi* de l'écrivain, en se jetant toute vive et

toute frémissante dans le moule de *Delphine*, qui est le roman de « sa réalité » comme *Corinne* est celui de « son rêve ».

Embrassons d'un coup d'œil l'ensemble de la vie de Mme de Staël. Nous y découvrirons sans doute la clef de son esthétique romanesque et la raison de la grande influence exercée par elle.

Germaine Necker, à l'heure où *Delphine* va paraître, a passé une vie déjà agitée moralement et physiquement, secouée de mille émotions, traversée de mille circonstances.

Née le 22 avril 1766, elle reçut une forte éducation et atteignit l'adolescence au plus beau moment de la fortune politique de son père. Adulée, pour sa raison et son esprit, dans le salon maternel, un des plus recherchés de l'époque, elle se vit, à dix-sept ans, mariée sans amour au baron de Staël, étranger de marque. Ce dernier put lui donner une grande situation, mais non le bonheur.

« Le sort d'une femme est fini quand elle n'a pas épousé celui qu'elle aime » dit Mme de Staël dans *Delphine*. Sous l'acuité de cette observation se cache l'amertume d'une expérience personnelle. Elle chercha des consolations dans les succès de salon dont elle semble avoir été comblée. Elle fut écoutée, applaudie, enviée. Sur ces entrefaites, la Révolution éclata. C'était l'aurore du triomphe pour la jeune femme, que la fréquentation des esprits libres d'alors avait munie d'une confiance inébranlable dans toutes les utopies de rénovation sociale. La désillusion vint vite et aussi le découragement. Dès lors commence pour elle une vie de traverses et d'agitations inouïes :

Fuite à Coppet — devant le déchaînement de la Révolu-

tion, — voyage en Angleterre, retour à Coppet où elle voit J. de Maistre ; orages de cœur, perte de sa mère, rencontre de B. Constant en 1794, au milieu des soucis que lui donne l'éducation de ses fils ; liaison avec l'auteur d'*Adolphe*, prompte lassitude de celui-ci, à qui pèse la chaîne ; désespoir et jalousie de notre héroïne ; rentrée à Paris aux premiers jours du Directoire, réouverture de son salon et vains efforts pour acclimater l'idée d'une république basée sur celle des États-Unis ; ombrage porté au comité républicain par ses écrits, exil de Paris, retour à Coppet de 1795 à 1797, période durant laquelle elle écrit son livre sur *les Passions ;* rentrée à Paris ; rencontre de Bonaparte qui la prend en grippe, et l'invite à quitter la capitale, où elle finit cependant par revenir en 1802 ; son salon brille alors du plus inoubliable éclat ; son mari meurt, et B. Constant lui offre, peu ardemment, de l'épouser ; refus et souffrances. Tel est le rapide et mouvementé *curriculum vitæ* de Mme de Staël à l'heure où, déjà désillusionnée de la vie, elle va publier *Delphine*.

Roman à thèse et confidentiel, car c'est comme la personnification des années de tendresse de son auteur, *Delphine* doit nous montrer les dangers des grands sentiments quand ils rompent ouvertement en visière avec l'opinion courante. Mme de Staël en a fait un travail d'analyse et d'observation morale, une œuvre tantôt simple et naturelle, tantôt conventionnelle et affectée. Mais les défauts y sont rachetés par une sensibilité sincère et par une juste peinture des caractères, dont plusieurs sont des portraits.

Delphine d'Abhémar est une jeune femme indépendante,

riche et veuve, douée des avantages dont une éducation soignée peut gratifier une nature noble, ardente et farouche. C'est bien Mme de Staël dans sa jeunesse : esprit supérieur, âme enthousiaste.

Elle a de la fierté sans être hautaine, et ses délicatesses évitent l'afféterie ou l'asservissement aux préjugés. La loi religieuse ne la domine guère, mais seulement la morale et l'inspiration du cœur. On reconnaît là le sophisme de Jean-Jacques : « Ayez une nature droite et bonne, soyez *honnête homme* en un mot, le reste ne compte guère... »

Alors se justifiera l'épigraphe du livre : « Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme doit savoir s'y soumettre », maxime qu'on ne peut prendre à la lettre. Il y a deux opinions en effet : celle des sots, que la femme aussi bien que l'homme doit braver ; celles des honnêtes gens raisonnables, que l'homme, comme la femme, doit respecter. Voulant justifier sa thèse, Mme de Staël est entraînée à forcer un peu la note dans la peinture du caractère de Delphine. En réalité, celle-ci est-elle bien fondée à tant incriminer l'opinion, alors qu'elle-même entasse légèretés sur légèretés, manœuvres équivoques sur manœuvres équivoques, imprudences sur imprudences ?

Delphine eut une vogue immense. Une foule d'âmes sensibles pleurèrent sur les malheurs de l'héroïne. Mais, depuis longtemps déjà, Mme de Staël déplaisait à Napoléon qui n'aimait point qu'un autre, ou même *une* autre, accaparât l'attention publique. Revenue à Paris, un nouvel ordre de s'en éloigner l'obligea, vers 1803, à voyager. Elle vit l'Allemagne et l'Italie et rentra à Coppet en juin 1805, âgée de 39 ans.

C'est un peu plus tard, en 1807, qu'elle publia *Corinne*, son chef-d'œuvre, où, de nouveau, elle se peint en traits idéalisés mais reconnaissables. L'Europe entière l'acclama sous le nom de « Corinne ». Elle était désormais entrée dans la gloire, et cette fortune d'un livre qui déplaisait à l'arbitre momentané de toutes les destinées n'est pas un des moindres témoignages du pouvoir irréductible que garde toujours le génie.

Ce succès était-il mérité? Oui, car *Corinne ou l'Italie* est, malgré ses défauts, une œuvre maîtresse. Mme de Staël, suivant son rêve, se peignant telle qu'elle eût voulu être, a inconsciemment embelli son héroïne au delà de la vraisemblance : elle l'a douée de mille vertus et de mille perfections, quoique nous la trouvions à plusieurs reprises affectée et prétentieuse.

La thèse du roman se rapproche de celle de *Delphine* : « Un génie exceptionnel, fût-il féminin, n'est pas justiciable de l'opinion commune : il ne peut, ni ne doit, se contenter de l'existence vulgaire de la « femme de ménage » : cependant, dans la pratique sociale, elle devra en passer par là : par conséquent, la société est injuste. »

Quelque sophistiquée que soit cette donnée, l'œuvre est supérieure au premier roman de Mme de Staël, par son art achevé, ses peintures, ses caractères, ses descriptions.

Comme Delphine, Corinne meurt victime de sa révolte contre l'opinion, révolte inspirée par la supériorité de son esprit et de son cœur. C'est en Italie qu'elle est venue chercher l'indépendance, après avoir fui l'Angleterre, sa terre

natale, et c'est en Italie qu'elle jouira pleinement de ces délices d'art pour lesquelles elle se sent née. Vaincue par les conventions dans sa patrie, elle triomphe à Rome, gravit les degrés du Capitole, touche à la gloire d'aussi près qu'une femme le puisse faire. Cependant son âme, au dire de l'auteur, reste naïve. Sa beauté, son génie, sa sensibilité extrême la préservent de tomber dans la folie des ambitieux. Mais son cœur aspire à de plus tendres joies. Corinne s'est éprise d'Oswald Melvil, un de ses compatriotes, lord désœuvré qui traîne son ennui à travers les ruines de la ville éternelle. Lord Melvil a subi l'impression ambiante ; son âme desséchée s'est émue, son cœur blasé est devenu sentimental. Tant qu'il subit le prestige de la glorieuse triomphatrice, il répond à son amour. Dès qu'il est rappelé en Angleterre, il retombe, comme tout bon Anglais, sous le joug du « cant » et du « qu'en dira-t-on ». Il recule devant l'idée de braver les « convenances » qui se dressent en face de lui de toute leur hauteur. Corinne est oubliée, abandonnée, victime pour la seconde fois de l'opinion, des conventions sociales étroites : elle n'a plus qu'à mourir.

Le cadre du roman résume bien la « douloureuse antithèse » qui est au fond de toute l'œuvre romanesque de Mme de Staël : « d'une part c'est l'Italie, la terre de l'Idéal, la patrie de l'amour et de l'art, illustrée par tant de glorieux souvenirs. De l'autre c'est l'Angleterre, le pays de la *respectability* et du *cant* » (1), de la conception formaliste et pratique de la vie.

(1) P. Morillot : *Le Roman en France depuis 1610.*

Trop touffues, trop prolixes, — telles ces œuvres nous paraissent surtout aujourd'hui, — *Delphine* et *Corinne* joignent à beaucoup de fraîcheur un souci d'observation dont le mérite psychologique était tout nouveau. En dépit des théories de Mme de Staël sur l'amour dans le roman, sur la nécessité de varier la source des émotions en peignant d'autres passions, ces deux ouvrages sont de véritables romans d'amour : du moins, ils sont cela avant tout. L'amour les anime, les réchauffe, les fait palpiter et vivre. En aurait-il pu être autrement, écrits qu'ils étaient, le premier surtout, à l'heure où la passion venait de faire traverser à Mme de Staël les heures les plus bouleversées de son existence ? Ces récits n'étaient qu'une confession dont l'auteur ne s'abstrait pas un moment, et pendant laquelle elle fait sur elle-même de continuels retours.

Outre ce côté personnel, on trouve encore dans les romans de Mme de Staël des notes innovatrices. La vraie « femme du monde » et « la bonne société », absentes de la *Nouvelle* depuis Mme de la Fayette, y rentraient triomphalement.

Assurément les modèles n'avaient pas manqué à l'auteur de *Corinne* pour fixer des portraits qui fussent ressemblants : plus heureuse, à cet égard, que le pauvre prophète des Charmettes, elle a toujours vécu dans les salons, et dans les plus distingués ; surtout, elle a reçu à Coppet tout ce que l'Europe contenait alors d'esprits supérieurs et policés. Elle n'a eu qu'à se souvenir, à regarder autour d'elle. Aussi, a-t-elle buriné des silhouettes attachantes et inédites de ces femmes qui avaient encore toute la grâce de

l'époque de la galanterie par excellence, avec, en plus, quelque chose de sérieux et de noble, né de la gravité des temps qui viennent de s'écouler. *Delphine* et *Corinne* ont par là, avant les romans de Balzac, une valeur documentaire : ils nous renseignent sur la vie intellectuelle de la nation française à cette heure fugitive. La « bonne compagnie » toute entière, ainsi représentée par les séduisantes créatures qu'on y voit évoluer, reconquérait droit de cité dans le genre romanesque : ce n'était plus la société bourgeoise, ambitieuse et « sensible », qu'avaient connue les moralistes du XVIIIe siècle ; mais la plus haute aristocratie de la naissance et du rang, celle qui donne le ton, forme un cercle fermé, vit surtout du patrimoine moral que lui a légué le passé qui fit sa grandeur.

Mme de Staël étant femme, c'est la femme qu'elle a détaché avec le plus de relief sur l'ensemble de ses personnages. Dès lors, nouvelle et précieuse indication pour l'évolution romanesque, c'est à elle que la femme doit, en grande partie, la place prépondérante qu'elle tient dans le roman du XIXe siècle. G. Sand ne fera que continuer cet élan initial (1).

Cette royauté féminine sera-t-elle fondée simplement sur la grâce et le charme ? Restera-t-elle bornée à l'amour et à la galanterie ? Nullement. Le point de vue est plus élevé. Il est économique et pratique. Il crée une sorte de révolution. C'est tout un procès que Mme de Staël fait à la société,

(1) Voir la pénétrante étude de M. F. Brunetière sur « les romans de Mme de Staël ».

nous l'avons indiqué plus haut. Toutefois, en réclamant pour la femme le droit à l'indépendance de la vie et à la liberté de ses actes, elle ne se laisse pas emporter au delà des limites qu'elle pressent nécessaires. Ce procès, elle le soutiendra certes avec énergie : sans ménagements, ni faiblesses. Mais elle n'est pas aveuglée. Elle a le respect des convenances sociales, si elle n'en a pas le fétichisme. Elle se rend compte qu'aussi longtemps qu'elles existent il faut s'y conformer ; mais elle essaye de ramener l'opinion qu'elle ne peut impunément braver. Ne nous y trompons pas, il faut trouver ici une des grandes causes du succès de *Delphine* et de *Corinne*. Leur principale originalité résulte de ce plaidoyer en faveur de la femme supérieure, reléguée jusqu'alors, dans le roman comme dans la vie, à bien des échelons sociaux plus bas que l'homme. N'était-elle pas condamnée, par le monde, pour les mêmes actions dont l'homme retirait gloire et profit ?

Si Mme de Staël s'est montrée si passionnée sur ce terrain, c'est parce qu'elle savait bien que le bonheur, plus encore, l'honneur de la femme, sont engagés dans cette querelle, où l'homme, d'habitude, ne risque que l'ambition et la faveur.

Le débat est complexe, délicat, hérissé de difficultés : si nous ne songeons pas à le résoudre, ni même à l'effleurer, du moins devions-nous, dans un travail comme celui-ci, constater, en faveur de Mme de Staël, la priorité de cette importante évolution : elle a, la première, posé la question du droit de la femme à vivre par elle même. C'est, répétons-le, sur ce même pivot que, plus tard, vont rouler les

romans de G. Sand ; et cette thèse lui inspirera nombre de pages magnifiques et brûlantes, entachées de sophismes. Ce serait d'ailleurs une grave erreur de croire que la passion emporte Mme de Staël, comme elle emportera l'auteur d'*Indiana*. Ses romans sont d'une parfaite moralité. Individualiste mais non égoïste, elle considère toujours qu'en écrivant elle assume charge d'âmes.

Par tout ce qui précède, on voit déjà s'annoncer le roman psychologique. Nos psychologues contemporains, qui se réclament avec empressement de B. Constant, de Stendhal et de Laclos, feront bien de se souvenir de ceci : l'auteur de *Corinne*, continuant l'effort de *la Nouvelle Héloïse*, sut faire sortir le genre des enchevêtrements de l'aventure ou des lazzis de la satire, pour l'élever à l'observation critique du cœur humain, de ses mouvements et de ses responsabilités.

Ce pas en avant n'est-il pas capital dans l'évolution romanesque ? Ne peut-on pas, en sa faveur, pardonner à Mme de Staël que ses romans soient parfois mal écrits, regorgent de phrases vagues, de tirades emphatiques et déclamatoires comme son temps les aimait ? Ne voudra-t-on pas oublier qu'au lieu de l'enchantement où la langue harmonieuse de Chateaubriand sait nous jeter, on rencontre souvent dans *Delphine*, et même dans *Corinne*, je ne sais quoi de rococo et de fané, qui évoque bien la raideur prétentieuse du genre ornemental et architectonique appelé « le genre empire » ?

CHAPITRE IV

CONTEMPORAINS ET IMITATEURS

Il est rare que le jugement du monde consacre sur l'heure les chefs-d'œuvre du génie. Mais l'inique arrêt des générations contemporaines est soumis à la revision des temps qui les suivent. Tel ne fut pas le sort de *René*. Si Chateaubriand eut à se plaindre, nous savons tous que ce fut précisément de voir une foule d'imitateurs maladroits compromettre la gloire de son héros par des copies exagérées et larmoyantes. Un bonheur peu fréquent voulut que, dans cette descendance immédiate, il se rencontrât un fils digne de la paternelle renommée. *Adolphe*, par B. Constant, fut publié en 1816. Il n'accuse ni le même mérite de nouveauté, ni le charme ensorcelant de *René*. L'histoire littéraire l'a, néanmoins, classé parmi ses joyaux. Autant le roman de Chateaubriand était « poétique », autant *Adolphe* semble dénué de poésie. Nous n'aurons garde de nous en étonner, réfléchissant que Benjamin Constant de Rebecque, publiciste, orateur, était plus philosophe que fantaisiste et n'avait rien d'un poète. Nous nous en rapporterions sur ce point, n'eussions-nous d'autre témoignage, au portrait que Mme de Staël nous a laissé de Léonce de Mondoville... Est-il, dès lors, surprenant qu'Adolphe diffère de son frère René ? Ce dernier était plein d'amertume, mais ne laissait point de nous attendrir, tandis que les souffrances égoïstes d'Adolphe rebutent plus qu'elles n'apitoient.

Elles produisent une bizarre impression de vide, de sécheresse et de dégoût.

Le lyrisme de René nous rendait partial en faveur de cet adolescent dont la mélancolie était inexpliquée, et, par là même, attirante. Quant à Adolphe, dépouillant la tristesse de tout cet appareil éloquent, il nous éclaire sur l'égoïsme caché sous un état d'âme, au premier abord sympathique.

De bonne naissance, élevé avec soin, Adolphe eut pu prétendre au plus bel avenir si les dissipations de sa jeunesse, jointes à son caractère taciturne, rêveur, renfermé, n'avaient détruit ses chances de bonheur. Ses débordements l'ont déçu avant l'âge ; il n'a plus les illusions qui seules rendent la vie attrayante.

Rapidement blasé, il s'est encore plus rapidement endurci. C'est bien l'homme qui va faire le malheur d'une pauvre créature, de l'infortunée Ellénore, dont il a voulu enflammer le cœur par un caprice de vanité. Ellénore a longtemps lutté contre sa passion. Mais quel est donc ce charme mystérieux qui, trop souvent, jette la femme la plus digne d'être aimée aux bras de l'homme le plus incapable de l'apprécier? Et puis, Ellénore est plus âgée qu'Adolphe : elle se sent arrivée à l'heure où les chances d'être adorée deviennent rares. La malheureuse se livre toute entière à son amour : elle lui sacrifie ses affections de cœur, sa réputation, son honneur. L'homme blasé est logiquement prompt à se lasser. Reproches, amertumes, piqûres perpétuelles, humiliations constituent le lot d'Ellénore. Tout l'intérêt du roman réside dans l'analyse des souffrances qu'endurent

ces deux cœurs si mal assortis, liés indissolublement par une chaîne solide, amère dérision d'une chaîne d'amour. Comme il arrive infailliblement dans ces unions misérables, plus l'un témoigne ouvertement sa fatigue, plus l'autre redouble de tendresse importune. A mesure que l'une des parties cherche davantage à resserrer le lien, à consolider la passion en ruines, chez l'autre se manifestent une froideur grandissante; des injustices de plus en plus blessantes, une exaspération éperdue.

René souffrait de l'impossibilité d'un amour criminel : Adolphe est tenaillé par les réalités d'un amour, coupable à la vérité, mais dont, humainement, il semble qu'il eût pu espérer le bonheur. Quelque douloureuse que soit la lutte de ces deux cœurs, celui d'Adolphe et celui d'Ellénore, ne combattent-ils pas pour le même égoïsme ? L'un, qui veut l'indépendance après la satiété, nous émeut moins : mais saurions-nous oublier que la femme, abandonnant ses enfants, bravant les mépris du monde, se résignant à rougir devant sa conscience, est peu digne de pitié ? L'âge même de l'amante, qui devait la préserver des affolements et la mettre en garde contre le cœur précocement flétri d'Adolphe, nous refroidit et arrête l'élan de notre compassion qui, détournée du blasé, eut pu aller à l'incomprise.

Ainsi, dans ce livre navrant, sans rayon de soleil ni sourire des êtres ou des choses, l'analyse est devenue sèche, uniquement aiguë : l'idéal n'est plus perceptible. On n'y relève que de l'observation cruelle, inexorable, telle que le roman psychologique en réclamera trop souvent. Aussi ce dernier tient-il Benjamin Constant pour un de ses précurseurs.

Assurément, est-ce quelque chose que de favoriser la naissance d'un genre aussi vaste que celui du roman psychologique. Mais, après les beaux soupirs de *René*, c'était, en vérité, tomber bien vite au mode froid et desséchant que Stendhal développera. Au demeurant, il ne faut abuser de rien, pas même de la psychologie, et je crains bien qu'*Adolphe*, avec ce qu'il y a dans cet ouvrage de trop raffiné et de trop subtil, de trop étalé dans l'analyse ou la métaphysique, n'ait fâcheusement encouragé certains vices mignons de nos psychologues.

Adolphe marque très nettement dans l'école individualiste. La personnalité y est même poussée au comble : elle devient « typique » et tombe dans « l'égotisme ».

Il n'y faut point voir, comme dans *Atala*, l'œuvre enthousiaste répondant à l'aurore d'une société qui renaît et rejette les faux semblants pour les sentiments naturels : c'est bien plutôt le produit synthétique d'une société avancée et factice, le résultat décevant et amer de ses dissections et de ses raffinements. *Adolphe* incarne parfaitement l'état d'âme de l'homme qui, ayant tout scruté, n'a plus ni illusion, ni idéal, ni le goût d'aucune de ces saintes folies qui font les héros.

Ce type reproduit, par bien des côtés, celui de Benjamin Constant lui-même. Nous savons avec quelle impatience il porta le poids de sa liaison avec Mme de Staël : ce récit lui servit à verser ses épanchements et ses confessions. Né dans la Suisse française, presque - Allemand, élégant et délié, il avait une nature étrangement compliquée. Son esprit aiguisé, blasé, aride, tourné dès l'enfance vers le sarcasme,

et hanté du besoin de tout flétrir de son ironie insaisissable, saisit à merveille ce caractère d'Adolphe. Il le peignit avec l'art d'un grand protraitiste à la plume : encore cette plume nette, tranchante, habile et pénétrante fait-elle souvent penser à un bistouri. Ce style froid excelle à noter les infiniment petits de la sensation, les palpitations fugitives qu'il arrête au passage. Son analyse, enfin, est d'une justesse extrême bien que trop minutieuse. Le malaise que l'on éprouve, à la lecture de cette étude du vide et de l'amertume qui sont au fond de la passion, est un des plus sûrs garants que le scalpel du psychologue a rencontré le vif de la plaie. Et cela suffit à faire du livre une œuvre supérieure.

Avant de passer en revue deux ou trois romanciers dont la personnalité se dresse indépendante du groupe lyrique formé dans les commencements du siècle, jetons un coup d'œil rapide sur les contemporains et les imitateurs des grands écrivains dont nous nous sommes occupés jusqu'à présent.

Le roman, sous la triple influence de Rousseau, de Chateaubriand et de Mme de Staël, est surtout sentimental. Les teintes de *René* et de *Delphine* nuancent visiblement l'*Obermann* de Sénancourt. Étienne Pivert de Sénancourt avait eu, comme Chateaubriand, une enfance dure, une jeunesse monotone et rêveuse : comme l'auteur d'*Atala*, il prêche le retour à la nature primitive. Il est bien plus encore élève de Jean-Jacques, dont il épouse la haine contre les prétendus progrès de la civilisation, progrès qu'il

accuse d'avoir condamné l'homme aux misères d'une existence fausse et conventionnelle.

A l'exemple de son maître, il donna à ses méditations déclamatoires l'entourage grandiose des vallées alpestres, parcourant le Valais, y promenant ses tristesses vagues, le désenchantement chimérique de son cœur. *Obermann* est plutôt l'œuvre d'un moraliste qu'un roman, mais il marque trop bien la continuation de l'évolution dont Chateaubriand a donné le signal, pour qu'on puisse se dispenser de le citer ici.

Il y avait encore les survivants du siècle précédent, Mme Cottin et Mme de Souza qui, la première dans *Malvina*, la seconde dans *Adèle de Sénange*, etc., répondaient aux « sensibilités » éveillées chez le lecteur français. Leurs œuvres, à la fois attendrissantes et un peu monotones, mirent de plus en plus à la mode la langueur et la mélancolie. Il faut citer aussi Mme Gay, auteur de *Laure d'Estelle* (1802), de *Léonie de Montbreuse* (1813), d'*Anatole* (1815), toutes fictions fortement imprégnées de personnalisme et se rattachant à l'école individualiste (1).

La compassion inaugurée dans le roman par J.-J. Rousseau, avec cette nuance de révolte contre les injustices du sort ou les hasard malheureux de la naissance, trouvait encore son compte dans *Ourika* de Mme de Duras, *Valérie*

(1) Ce « personnalisme » se marque même dans ce détail, purement extérieur mais symptomatique, que presque tous les romans de cette époque portent un prénom ou un nom de famille comme titre.

de Mme de Krüdner, et, plus tard, dans *l'Aloys* du marquis de Custine et dans *le Mutilé* de Saintine. Ces héros et ces héroïnes apitoyaient le lecteur sur des souffrances dont la source était, régulièrement, quelque infirmité ou quelque bizarrerie naturelle.

Mme de Duras et Mme de Krüdner méritent une mention spéciale. La première, dont le salon se plaisait à réunir les grands esprits à la mode, avait mis cette faveur à profit. Elle possédait une imagination riche. Malgré cela, dans *Édouard,* qui suivit *Ourika,* elle n'eut garde d'abandonner une voie qui lui avait bien réussi. *Ourika* était l'histoire d'une jeune Sénégalienne, élevée parfaitement, jolie, aimable, faite pour plaire, mais malheureuse, rebutée, réduite de désespoir à se jeter au couvent, pour un motif qui fit pleurer toute la France : sa « couleur » la rendait indigne d'être aimée !

Dans *Édouard*, ce n'est plus le cas fortuit de la nationalité qui met obstacle au triomphe de l'amour passionné : c'est celui d'une naissance plébéienne. Édouard s'est épris de la duchesse de Nevers dont il a réussi à toucher le cœur. Victimes des idées du temps, leur union est impossible.

Ne semble-t-il pas que l'on entende Rousseau suggérer à Mme de Duras les données « à portée sociale » de ces récits ?

Mme de Krüdner, d'abord livrée aux joies du monde, ayant savouré l'ivresse des succès et « les victoires de la Beauté », s'était tournée vers le mysticisme. *Valérie*, œuvre exaltée par excellence, se ressent de cette nouvelle manière, non exempte de fatigue : la mélancolie de *René* avait encore

passé par là : elle fit la fortune du livre, en dépit des très visibles défauts de cette histoire étrange et conventionnelle.

Qu'on nous permette de ne point tenir compte de romans comme ceux de Pigault-Lebrun ou de Ducray-Duminil, que la date de leur publication rapproche seule de notre sujet. Mais trois noms, destinés à vivre, nous attirent : X. de Maistre, Ch. Nodier, Stendhal.

CHAPITRE V.

LES RÉNOVATEURS DU CONTE

—

X. de Maistre et Charles Nodier.

Sans appartenir à l'école « égotiste » et lyrique, sans être entraînés dans le puissant remous de Chateaubriand et de Mme de Staël, sans se relier même à Rousseau, Xavier de Maistre et Charles Nodier occupent pourtant une place dans l'évolution accomplie, au début du XIXe siècle, par le roman français. Leurs œuvres sont sentimentales mais non jusqu'à la nuance désolée et maladive en honneur. Ils sont plutôt eux-mêmes initiateurs d'un mouvement, et comme les ancêtres du conte moderne. Ils vinrent à point pour rajeunir ce genre si français, en infusant à l'esprit traditionnel, à la vivacité, à la légèreté, à la verve fine en un mot qui remonte au moyen-âge, un attendrissement délicat. Rompant avec la tradition du conte voltairien, ils délaissent la satire et le libertinage pour créer de petits récits simples, courts, de forme pure, ni secs ni amers, mais pleins de sincérité.

Ne nous laissons pas égarer par cette sensation de fatigue générale qui nous blase aujourd'hui et nous ferait trouver incolores des œuvrettes rafraîchissantes comme *la Jeune Sibérienne* ou *le Lépreux de la cité d'Aoste*. Reportons-nous à l'époque où celles-ci furent publiées, dans l'engoûment d'une littérature werthérienne et désespérée;

nous applaudirons alors à cette réaction de la sérénité contre le désenchantement, de l'universelle pitié contre l'égoïsme des souffrances individuelles, de la fraîcheur contre l'étouffement et l'aridité du scepticisme.

Telles sont la vraie saveur et l'incontestable originalité de ces petits récits de Xavier de Maistre. L'un d'eux, le *Voyage autour de ma chambre*, publié dès 1794, rappelle encore le dix-huitième siècle par je ne sais quoi de finement railleur : il s'en éloigne par l'absence de sarcasme et de philosophie dissolvante. On y sent au contraire la réconfortante influence de quelque chose d'humainement paisible et rêveur.

Ainsi, Xavier de Maistre, esprit bien français, représente, venant après *Delphine*, *Obermann*, *Adolphe* et même *René*, la revanche de la véritable tradition nationale contre ce que les lettres empruntaient alors de vague et d'exalté à la vaporeuse Allemagne. Cette finesse n'ôte rien, ai-je besoin de le dire ? au caractère touchant du *Lépreux* (1811), des *Prisonniers du Caucase* et de *la Jeune Sibérienne* (1825). La narration en est simple et forte, sans apprêts, sans faux ornements. Observateur perspicace et profond, de Maistre sut rendre avec fidélité les mœurs du Caucase et de la Sibérie. Le tableau qu'il en trace est bref, il ne les idéalise pas, mais il fait jaillir de leur description l'intense poésie des choses. Cet exotisme relie l'auteur au grand mouvement de son époque.

Son œuvre capitale, malgré ses proportions restreintes, *le Lépreux de la cité d'Aoste* se rapprochait plutôt d'*Ourika*, d'*Édouard*, d'*Aloys*, par la nature de sa donnée.

Mais combien l'émotion soulevée y est plus puissante ! Combien ce récit calme et sans emphase est plus humain, plus sincère et plus poignant ! L'intérêt n'était pas ici capté par des moyens de convention : il portait sur le contraste entre une âme élevée, des sentiments sublimes, et la plus humiliante des infirmités corporelles. Ce contraste était saisissant et parlait à la fibre la plus noble du cœur.

Quand on considère seulement X. de Maistre comme le narrateur fin, un peu humoristique et « bonhomme » du *Voyage autour de ma chambre*, on lui fait tort du plus pur de sa gloire.

De l'auteur universel, de l'artiste, du poète, de l'historien, de l'homme politique que fut Ch. Nodier, il reste uniquement le conteur. Ses romans faibles, discordants, aux caractères délayés, le sortiraient à peine de la foule (1). Mais ses *Contes* sont de petits chefs-d'œuvre. Ils ne se bornent pas à des récits aimables et frivoles ; comme ceux de X. de Maistre, ils s'adressent au cœur pour l'intéresser et le remuer profondément. En deux pages (l'*Histoire du Chien de Brisquet* le prouve) Nodier savait créer une fiction délicieuse, pleine de vérité, dont le charme était inoubliable. Une fois encore, par cette vibration juste et saine, le sentimentalisme exagéré du temps était ramené à des proportions parfaites.

(1) Il faut faire exception pour *Mlle de Marsan*, *Thérèse Aubert*, *Inès de Las Sierras* et surtout pour Jean *Sbogar*, qui, en même temps qu'un roman historique documenté, est un des premiers romans *sociaux* français.

Nodier, doué d'une âme tendre et d'une vive imagination, fut surtout un idéaliste. Il détesta le réalisme, qu'il vécut assez longtemps pour voir triompher. Romantique, il sut ne point verser dans les excès de l'école. Au milieu des plus paradoxales fantaisies, il eut soin d'être toujours exact et vraisemblable. Ses premiers écrits, *les Proscrits*, *le Peintre de Salzbourg*, *Adèle*, avaient sacrifié au mal régnant, la mélancolie, et étaient tombés dans le burlesque à force d'outrance. Quel abîme sépare ces débuts fâcheux de joyaux comme *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822), *la Fée aux miettes*, (1832), *François les Bas bleus* (1836), *la Légende de Sœur Béatrix* (1838), *la Neuvaine de la Chandeleur* (1839) ! Ceux-ci sont pleins d'une aérienne et subtile fantaisie, poétiques, spirituels, écrits dans une langue originale et élégante qui demeurera classique. Eux aussi remettent en honneur la véritable tradition du conte français, où l'esprit n'éteint pas l'émotion.

CHAPITRE VI

UN ISOLÉ

Stendhal.

Si Nodier et X. de Maistre se tiennent, à plusieurs points de vue, en dehors du mouvement général des lettres de leur temps, une place à part doit aussi revenir à Stendhal (Beyle). Arrêtons-nous à lui puisque précisément son nom marque à l'heure présente.

Stendhal, par son irréligion, par son athéisme agressif, réagit ouvertement contre le courant de Chateaubriand et retourne vers le dix-huitième siècle. Il ne fait point compagnie avec Voltaire, Rousseau et Montesquieu, qui ne sont pas des athées : il est de l'école d'Helvétius et du baron d'Holbach, quoique dans la tradition voltairienne par les sarcasmes dont il poursuit la religion. Son égoïsme le range parmi les servants du « Moi ». Nous disons « égoïsme » et non pas seulement « égotisme ». En effet, Stendhal tient pour règle unique la recherche du bonheur par tout moyen : seuls, sa conservation et le soin de son être doivent importer à l'homme.

L'auteur de *le Rouge et le Noir* est à la fois l'ancêtre du roman psychologique et l'un des créateurs du roman réaliste. A première vue, il semble idéaliste excessif, car ses personnages ont aussi peu de vraisemblance, sont aussi peu concrets, sont aussi imaginaires que ceux de maint

romancier idéaliste. Mais il est observateur, et son observation apparaît à la fois interne et externe. Je ne sais plus quel critique a dit justement «qu'il entrevit la juxtaposition possible du document psychologique avec l'imaginatif et le réaliste ».

Aussi, les romanciers naturalistes se réclament-ils de Stendhal, autant que peuvent le faire les psychologues. Les premiers, en effet, trouvent dans ses écrits du fatalisme, des transmissions physiques et morales, une systématique irrésistibilité passionnelle. Plus de libre arbitre pour lui : le matérialisme le domine tout à fait.

Quant aux réalistes, il voient dans certains récits, comme celui de *la Bataille de Waterloo*, dans foule d'autres descriptions éparses au cours de son œuvre, s'annoncer leur esthétique. Cependant cet original était bel esprit, ce qui ne s'accorde guère avec les traditions réalistes ; mais il y est ramené par son effroyable sécheresse, qui dépasse même l'impassibilité de l'école.

Stendhal rentre encore dans la théorie documentaire par son souci constant de réunir le plus possible de petits faits, pour les ramasser en corps. Il aime à noter les conditions exactes au milieu desquelles se développent les caractères. A son heure, cela n'avait guère de chances d'être apprécié. Aussi disait-il, un an avant sa mort : « Je pensais n'être pas lu avant 1880. J'ai renvoyé à cette époque les jouissances de l'imprimé. Quelque ravaudeur littéraire fera la découverte de mes ouvrages. »

Il est de fait que son action et sa renommée ne se déployèrent que dix ans plus tard. Après une nouvelle éclipse,

il doit aujourd'hui à la renaissance de l'école psychologique une recrudescence de gloire posthume.

Ceci nous amène à constater qu'il est, en réalité, psychologue à outrance : il ne s'intéresse qu'à l'intimité des sentiments, aux mouvements de la conscience, dont il analyse toutes les pulsations. L'âme de ses héros devient un mécanisme dans lequel il prétend découvrir le ressort de toutes les passions, de tous les mobiles qui régissent l'universalité des hommes, et auprès duquel s'efface l'importance politique et sociale du reste du monde. Cette âme, il la fouille d'ailleurs avec pénétration, il la scrute après l'avoir compliquée, la démonte à merveille pour en mettre au jour les rouages secrets. Dans ce travail, il fait montre de plus d'adresse que d'élévation. Que de motifs pour être exalté par les psychologues !

Nous ne pouvons songer à considérer, dans leurs détails, les œuvres, mêmes principales, de Stendhal. Tout au plus devrons-nous faire quelques remarques à propos de *la Chartreuse de Parme* et du *Rouge et Noir*, deux chefs-d'œuvre, s'il faut en croire leurs admirateurs. Mais, avant tout, un mot du personnâge.

Laid et mal fait, Henri Beyle n'en avait pas moins d'énormes prétentions, dont la plus justifiée fut de paraître énigmatique et original. Il estima donner de suffisantes preuves de cette originalité en détestant sa famille et sa patrie, pour se naturaliser, de sa propre autorité, italien, « *milanese* » comme disait l'épitaphe qu'il se composa. En religion, il jugeait que Dieu avait pour seule excuse de n'exister pas : inutile d'ajouter qu'il sympathise avec l'idée révolutionnaire

par sa perpétuelle révolte contre la loi morale et par son incommensurable orgueil.

Voilà qui va nous expliquer ses œuvres.

Le Rouge et le Noir, chronique de 1830 (ou, selon d'autres éditions : *chronique du dix-neuvième siècle*) parut en 1831, après que Stendhal eût déjà publié un récit conçu dans la note fatale : *Armance*. Le *rouge* symbolise la révolution ; le *noir*, c'est l'influence du clergé, de la Congrégation, de ce que le bourgeois libéral de l'époque appelle « le parti-prêtre ». Tout le roman tend à mettre aux prises les deux pouvoirs et l'on voit d'ici la partialité et l'injustice que, logique dans ses goûts et sa passion antireligieuse, l'écrivain devait forcément y glisser.

La mise en scène de l'aventure est soignée ; le cadre, très suggestif, est décrit avec couleur et vérité. Il en faut excepter les peintures qui rentrent dans le genre pamphlétaire ; telle, celle du séminaire de Besançon.

L'intrigue est simple : dans l'histoire de Julien Sorel, Stendhal a mis beaucoup de lui-même. Même nature passionnée, vindicative et révoltée. L'égoïsme et l'orgueil forment la base du caractère de Sorel, et nous savons qu'il en allait ainsi chez le romancier. A son exemple, son héros hait ses parents et reçoit une éducation fort énigmatique. Orgueilleux, il rêve les plus hautes destinées ; hanté par la grande figure de Napoléon, il se dit, après avoir lu le *Mémorial de Ste-Hélène*, que l'armée le conduira à son but. Mais l'expérience le détourne de cette illusion : c'est le « parti-prêtre » qui règne désormais. Aussi n'hésite-t-il pas à étudier la théologie ; puis, décidé à toute hypocrisie, il

s'introduit comme précepteur chez M. de Rênal, dont il séduit la femme. Plus tard, il entre au séminaire et finit par accepter la place de secrétaire du marquis de la Môle, à Paris. Là, le bel oiseau prend son essor, jette le froc, et devient le chevalier Julien Sorel de la Vernage, lieutenant de hussards. Il touche à la réalisation de son rêve, car il est sur le point d'épouser Mlle de la Môle. Mais ici intervient la plus invraisemblable péripétie. Au moment où ses audacieux désirs vont être comblés, Julien cède à l'imbécile obsession de se venger de Mme de Rênal, qui jadis l'a dénoncé : il guette son ancienne maîtresse à l'église et, à l'Élévation de la messe, lui brûle la cervelle. Il expie ce crime sur l'échafaud.

Or, si Julien nous paraît un triple sot de briser sa triomphale carrière pour satisfaire un inutile sentiment de vengeance, c'est alors surtout, c'est par ce coup de folie, qu'il se fait grand dans la pensée de Stendhal. Le caractère de Sorel ne manque pas, d'ailleurs, d'une certaine allure dans le crime, mais, comme les autres, il est entaché de bizarrerie. Stendhal y a cédé à son goût pour ce qui est « hors du commun ».

L'œuvre est, au demeurant, étrangement sèche et cruelle, bien qu'on y trouve des vestiges de l'influence exercée par Jean-Jacques Rousseau. En créant ce révolté, que le nivellement révolutionnaire et l'épopée napoléonienne ont grisé d'ambition, l'auteur a songé aux âpres revendications du philosophe genévois. Aristocrate d'intelligence, avec des passions insurrectionnelles, il a été frappé des convoitises ardentes que l'abolition des privi-

lèges a dû semer dans les âmes des jeunes gens de son temps, des rébellions qui ont dû naître dans les cœurs pétris de vanité et d'envie, des aspirants à la fortune aussi bien qu'à la gloire.

L'abbesse de Castro nous offre autre chose. Le romancier s'essouffle à peindre les effets que, d'après lui, produirait l'amour passionné, s'il existait. Il a prétendu fixer le ridicule que ferait naître cet amour aux yeux du monde. Heureusement, il n'existe pas.

La *Chartreuse de Parme* a des attaches avec le roman exotique et doit sa supériorité à la grande connaissance que Stendhal avait de l'Italie. Le roman est devenu célèbre surtout par la mise en œuvre de l'*amour-passion* et de la *cristallisation*, dont l'auteur avait développé la théorie dans son livre de l'*Amour*. « L'*amour-passion*, dit-il, est une maladie, quelque chose de tout à fait à part, comme la cristallisation dans le règne minéral. » Ce mal est, au dire de Stendhal, inconnu en France. On ne l'observe qu'en Italie.

La *Chartreuse* a plus de qualités littéraires que *Le Rouge et le Noir* ; les défauts habituels de l'auteur y sont moins marqués : le style est moins haché ; la psychologie plus vraie, plus simple. Aussi ce roman présente-t-il moins d'alambiqué, de parti pris et de prétention. Malgré sa prolixité, on y lit avec charme des descriptions délicieuses.

Sans doute, Stendhal tient dans la Nouvelle une place originale et presque unique. Mais il est davantage encore un esprit critique et un analyste moral qu'un faiseur de romans. Les siens, fort décousus, sont toujours conçus

dans le même moule, d'après des jugements à priori ; ses héros incarnent des idées plus paradoxales que judicieuses. Ce sont des sensitifs, sans aucun but élevé, des mécanismes ingénieux et adroits, mais malgré tout animés d'une vie factice. L'auteur se perçoit derrière eux, tirant leurs ficelles et les voulant « entiers » et « violents ». Au surplus ne sont-ils jamais sympathiques, puisqu'ils ne représentent que les passions les plus déplaisantes, l'ambition, l'envie, l'orgueil.

Quant au style de Stendhal, de fréquentes retouches le faisaient tomber dans l'obscurité : la préoccupation qui hantait le styliste, d'écrire autrement que son voisin, l'amenait à l'affectation, tout en lui permettant d'éviter la vulgarité. Il reste donc un artiste médiocre, malgré la finesse et le mordant de son fringant esprit. Dans l'évolution dont nous nous occupons, il avait droit à une place à part. Par delà Chateaubriand, Mme de Staël, Rousseau, il s'apparente, comme B. Constant, aux « hommes d'esprit » du XVIIIe siècle, aux Chamfort, Rulhière, etc. Ses romans ouvrirent des voies, éveillèrent des idées, sans avoir beaucoup d'imitateurs et sans creuser de sillon.

IIme PARTIE.

Le roman pendant la période romantique.

CHAPITRE I.

INFLUENCE DU ROMANTISME SUR LE ROMAN.

—

1830 nous amène à l'épanouissement de l'école romantique. L'action du roman dans l'histoire de cette école fut considérable. D'une part, l'âme du romantisme résidait dans le développement extraordinaire donné à l'imagination, principal ressort de la fiction; de là, le grand mouvement qu'il communique au roman : d'autre part, le romantisme devait engendrer, par voie de réaction, le roman réaliste et celui-ci aboutir, vers 1865, au roman naturaliste, qui détrôna momentanément l'instinct lyrique.

On pourrait dire, d'une façon générale, qu'au début du XIXe siècle, c'est sous la forme du roman que le romantisme éclot en France, tandis que, vers 1830, c'est celui-ci qui, inspirant *Cinq-Mars* et *Notre-Dame de Paris*, fait vivre le genre romanesque.

C'est dans ce dernier, disions-nous, que l'impulsion

romantique se manifeste d'abord. Aussi bien les grands romanciers que nous avons étudiés jusqu'ici, Rousseau, Chateaubriand, Mme de Staël, sont-ils considérés comme les promoteurs de cette impulsion.

Avant tout la *sensibilité*, le *personnalisme*, l'*imagination*, qui sont, au fond de toute l'évolution romantique, le ressort secret de sa force, apparaissent comme leurs plus significatifs caractères. Nous pourrions en dire autant de l'*esprit anti-classique*. L'*inspiration nationale*, autre dogme romantique, est entrée dans la littérature française à la suite du *Génie du christianisme*, en même temps que le retour au *sentimentalisme religieux* et l'amour du l'*art gothique*. Grâce à Chateaubriand, le moyen-âge, qu'on s'était habitué à considérer, depuis les railleries des encyclopédistes, comme un temps de barbarie confuse, comme une période dont il fallait perdre le souvenir abhorré, redevient une date glorieuse de l'histoire nationale. Il fait plus qu'attirer la curiosité : il conquiert des sympathies, même excessives et aveugles. *Notre-Dame de Paris* se dresse, dans le roman, comme le monument hors de pair de cette renaissance gothique. L'*amour de la nature*, enfin, qui hante si puissamment les chefs de file du romantisme, et l'*individualisme* devinrent, dès ce moment aussi, articles du symbole littéraire nouveau. Parlerons-nous de l'*exotisme ?* Immédiatement nous reviendront à l'esprit les noms de Bernardin de St-Pierre, Chateaubriand, Mme de Staël, de Maistre, Stendhal.....

Avant d'arriver au roman, et pour exposer sa marche naturelle, traçons, en ajoutant quelques traits à ce que

nous avons déjà dit, un croquis du mouvement romantique dans son ensemble, ses caractères, sa dégénérescence.

Le courant, essentiellement littéraire, est d'abord religieux et monarchique avec Bonald, J. de Maistre et l'auteur du *Génie* qui combattent les principes de 89. Mais un grand nombre des idées révolutionnaires font invasion dans le domaine de l'art.

En dépit de ses erreurs, la Révolution s'était présentée au monde comme une messagère annonciatrice de liberté et d'égalité. Elle prétendait apporter une charte d'affranchissement universel, et rendre au peuple, à la démocratie, une place honorable dans l'édifice social.

Le romantisme, lui, se fonde aussi sur un dogme de liberté : *la liberté de l'art*. Comment devait-elle se manifester ? Par la haine de l'asservissement classique et l'exaltation de l'individualisme. C'est là que se développe la combativité du romantisme : dans la lutte contre les classiques. La superstition qui faisait considérer les chefs-d'œuvre de l'antiquité comme les modèles *uniques*, est abolie. On expulse Grecs et Romains ; on se tourne vers les Allemands, les Italiens, le moyen-âge, l'époque moderne. L'imitation des étrangers et la faveur dont jouissent les mœurs exotiques visent ce seul but : miner le classicisme.

On rejette, en même temps, la conception du « beau abstrait » imposée par les anciens ; désormais, ce que les esprits veulent réaliser, c'est le « beau concret » défini par Victor Hugo : *le caractéristique*, c'est-à-dire l'élément qui personnalise, diversifie et différencie les uns des autres, les

êtres et les choses, pour leur constituer une réalité spéciale et propre.

M. F. Brunetière a très bien montré la parenté étroite qui unit le romantisme à la Révolution. Il a pareillement démêlé l'action que cette dernière, aidée par l'engouement des littératures étrangères, exerça sur l'épanouissement du personnalisme et du lyrisme.

Après la Révolution était survenu l'Empire, amenant un régime écrasant et dépressif, un despotisme militaire à côté duquel se dresse uniquement la réaction religieuse et monarchique.

Aux environs de 1825, les conséquences des idées nouvelles se développent toutes ensemble et dans tous les sens. L' « individu » est presque grisé de son importance récemment proclamée. Il est seul maître de sa personne, dégagé des anciens liens. En permettant à tout homme quelles que soient sa naissance ou sa fortune, de « parvenir », la Révolution a fait de la « culture du Moi » par chacun, l'objet et la règle de l'éducation. Elle a indirectement établi que « tout étant bon au sortir des mains du créateur des choses », l'homme doit profiter de ses défauts comme de ses qualités, non pour apprendre à se vaincre, mais pour dominer autrui.

Le Rouge et le Noir de Stendhal, où l'on voit mis en pratique ce principe, présente, nous l'avons vu, tous les caractères d'une « hypertrophie de l'individualisme ».

Quand l'homme n'est plus occupé que de soi, quand toute son œuvre est de s'analyser et de se définir soi-même, il en vient facilement à se passionner pour ses sentiments,

ses vertus, et pour ses vices même ; ses transports produisent l'exaltation du *lyrisme.* On en trouve une preuve typique dans le seul fait que les romanciers de cette époque sont, avant tout, des poètes : poètes épiques, poètes intimes, poètes lyriques. C'est cette dernière note qui prédomine et l'on sait assez l'abus qu'en devait faire le romantisme (1).

En politique, la Révolution avait amené le triomphe de l'esprit démocratique sur l'aristocratique : nouveau caractère que revêt le romantisme en sa seconde manière. N'était-il point, d'ailleurs, l'œuvre de la grande bourgeoisie libérale, révoltée contre la tyrannie napoléonienne, se mettant en antagonisme avec l'aristocratie, représentée intellectuellement par la littérature de Voltaire et de ses disciples ?

Cependant, par une conséquence du retour aux traditions nationales, il y eut dans le romantisme tout un côté chevaleresque, héroïque et légendaire. La haine du convenu, du policé excessif où avaient choppé les classiques, pousse les littérateurs nouveaux à priser surtout la saveur inédite des contrées et des races sauvages. D'autres s'éprennent de la naïveté des temps primitifs. On ressuscite les légendes populaires et l'époque entière qu'elles retracent, c'est-à-dire la chevalerie, les grouillis pittoresque des paladins, des ménestrels, des pages, des châtelaines langoureuses et amoureuses, des galants troubadours et des traîtres repoussants, des pourfendeurs surhumains et des rêveurs extatiques,

(1) Voir pour le développement de ces idées : « *L'Évolution de la poésie lyrique en France au* XIX*e siécle* », par F. Brunetière.

toute cette brillante mise en scène du moyen-âge qui, si vite, « datera » et se fripera.

Chateaubriand avait été, ici encore, le grand pionnier. Il était remonté jusqu'aux âges de foi, pour retremper l'esprit français dans le christianisme, que l'art païen, remis en honneur par la Pléïade, avait fait dédaigner,

Sa théorie de l'*art national* avait orienté les lettres vers les origines de la race. Comme, en s'y reportant, on rencontre tantôt de naïves croyances, de curieuses superstitions empreintes d'un effroi surnaturel, d'un merveilleux fantastique et satanique, tantôt des sentiments ingénus éclos dans un milieu poétique et féodal, le romantisme obéit à cette double poussée. L'une devait, comme nous le verrons, maintenir la tradition du roman sentimental et lyrique du XIX[e] siècle commençant ; l'autre, diriger l'évolution du genre vers le roman historique.

En énumérant, parmi les notes caractéristiques du romantisme, celles qui s'appliquent surtout au roman, on ne peut passer sous silence le *spiritualisme* et le *pessimisme*.

On se rappelle le sentiment de lassitude désenchantée qui troublait les cœurs aux premiers jours du présent siècle ; lassitude à laquelle se mêlait un vague désir de se rattacher à une croyance positive. Chateaubriand comprit et sut traduire ces aspirations qui firent la grande fortune du *Génie du Christianisme.* Le rétablissement du culte par le Premier Consul avait, de plus, consacré politiquement la renaissance religieuse et la réaction contre l'incrédulité des jours passés. Ce spiritualisme aussi sera inhérent au romantisme définitivement constitué. Victor Hugo, le Victor Hugo des

premiers jours, prendra, comme Chateaubriand, la conception chrétienne de l'art pour base de toute sa poétique. Lamartine, malgré ses heures de doute, sera croyant ; toutes ses *Méditations* seront profondément marquées d'un caractère religieux ; Vigny débutera dans la poésie par des poèmes bibliques ; Musset mêlera à ses fanfaronnades d'impiété et de vice, les cris les plus déchirants que le regret de la foi perdue, l'espoir quand même, le sentiment religieux malgré tout ancré dans une âme, puissent arracher : songeons au début de *Rolla*, à l'apostrophe à Voltaire, à *l'Espoir en Dieu*, qui sont dans toutes les mémoires. Ce spiritualisme se lie d'autant plus intimement à *l'individualisme* que, pour chanter sa foi ou la pleurer quand elle est perdue, pour exalter l'idéal ou le maudire, il faut descendre en des replis plus secrets de son être.

Cependant, inspiré par un christianisme encore vaguement formulé, compris par approximation et par contraste, presque purement littéraire, l'esprit nouveau devait incliner les âmes à une entente pessimiste de la vie. On avait posé en principe que la nature est bonne : la réaction de Chateaubriand heurta cet optimisme. La religion chrétienne, qui se donne pour mission de conduire l'homme à la vie future, à travers l'épreuve terrible de la mort, ne peut admettre parmi ses dogmes celui du bonheur parfait sur la terre. Elle rejette la conception que s'en forme, dans *Candide*, le paradoxal Pangloss. Elle enseigne, au contraire, que l'existence est un voyage, un passage dans « une vallée de larmes ». En même temps qu'elle favorise l'élan vers

l'idéalisme qui devait distinguer le romantisme, elle donne un aliment à cette tristesse du siècle à son aurore. Sans doute, les lugubres souvenirs des tempêtes essuyées, des ruines amoncelées, des crimes de la Terreur, le désarroi devant l'avenir, les incertitudes même du présent, y prédisposaient les âmes. Mais il faut appuyer sur les germes de désenchantement que le christianisme renferme, à côté de sereines conceptions ; notamment sur la connaissance qu'il donne à l'homme de sa misère, du néant des choses, du bonheur à jamais incertain ici-bas, sur l'idée de la mort, sur l'éternité des peines, sur l'idéal qui toujours nous inquiète et toujours se dérobe.

Nous avons noté ce mal dans *René*, *Obermann*, *Adolphe*, *Delphine*, dans toute l'école lyrique. Les génies qui brillent à l'épanouissement du romantisme sont tout aussi pénétrés de cette détresse, ou, au moins, de cette mélancolie : tous sont tombés dans le pessimisme.

Voyez Vigny, Hugo, Lamartine, Musset, Sainte-Beuve et même Gautier. Tous sont des tristes, les uns par moments, les autres toujours, sourdement, à travers toutes leurs œuvres.

Quoi de plus mélancolique que *Jocelyn* ou *Graziella ?* Musset, dans ses meilleures inspirations, trahit le tourment d'une âme assoiffée d'idéal et dévorée de remords. Un souffle désespéré anime *la Confession d'un enfant du siècle*. Victor Hugo doit une vibration poignante à cette peine vague dont *les Feuilles d'automne* sont si imprégnées, et Vigny, dans *Stello*, va plus loin que *René* lui-même. « La vérité sur la vie c'est le désespoir » écrit-il. *Volupté*

enfin, de Sainte-Beuve, est un poème en prose endolori de pessimisme, et Th. Gautier lui-même, ce fantaisiste, a écrit *la Comédie de la mort*.

Comme Rousseau et Chateaubriand avaient demandé le remède de leurs maux à la contemplation des spectacles de la nature, ainsi feront les romantiques. ***Les Méditations, les Harmonies, Raphaël, les Contemplations, le Souvenir***, etc..., sont là pour le prouver.

« Ils se plaignaient, écrit M. Pellissier (1), avec une mélancolie éloquente, que le soleil éclairât des mêmes rayons les tristesses et les joies de l'homme, que le ciel et la terre ne prissent pas le deuil de nos peines, que le temps ne suspendît pas son vol pour nous permettre de savourer longuement les heures propices. Mais pourtant c'est dans la nature qu'ils cherchent un refuge aux jours de doute et d'amertume : ils l'associent spontanément à toutes leurs émotions, ils y recueillent du moins ce qu'ils y avaient mis de leur âme. René lui demandait l'oubli de son mal ; Lamartine lui demandera la confirmation de sa foi ; Victor Hugo l'apaisement. »

Nous pouvons donc conclure que, sous ce rapport, les romantiques de 1830 ne font que continuer l'évolution de l'école lyrique.

Maintenant, ayant tenté de résumer les principaux caractères du mouvement nouveau, parcourons la carrière suivie par le roman durant cette période.

Tout d'abord le romantisme s'était manifesté dans les

(1) *Le Pessimisme contemporain.*

chefs-d'œuvre du roman sentimental. Malheureusement, des imitateurs maladroits ou grotesques enlevèrent à ce dernier tout crédit. Le décalques de René, exagérant le romanesque précipitèrent le type dans l'affectation, la fadeur, le pessimisme byronnien outré, bref, dans l'ennui. Aussi, depuis *Adolphe*, qui parut en 1816, jusqu'à *Cinq-Mars*, qui est de 1826, ne rencontre-t-on aucun roman notable.

Pour enrayer la marche d'un idéalisme fatigant et devenu ridicule, certains romantiques, sous l'inspiration de Walter Scott, firent appel à l'histoire. *La Chronique du règne de Charles IX* et *Cinq-Mars*, suivis de *Notre-Dame de Paris*, parurent alors, pendant que Victor Hugo, recourant à une fantaisie échevelée, publiait *Han d'Islande* (1823) et *Bug-Jargal* (1825). Cependant le roman personnaliste vit toujours. *Stello* de Vigny, *Volupté* de Sainte-Beuve, *Picciola* de Saintine, *Jocelyn* de Lamartine, *la Confession d'un enfant du siècle* de Musset, s'échelonnant de 1832 à 1836, continuent le roman lyrique et intime. Dans le même temps, George Sand applique les procédés de l'école individualiste à l'observation des mœurs, tout en restant spiritualiste, et Balzac inaugure le roman réaliste.

Le roman historique, après avoir jeté un vif éclat, ne tarda pas à dégénérer ; loin de se faire une règle stricte de la reconstitution fidèle des époques disparues, il s'attacha à n'emprunter à l'histoire que le pittoresque de son décor, et alla, semant les aventures les plus intéressantes, les intrigues les plus palpitantes mais les moins vraies. Dumas père s'y révéla merveilleux d'adresse et d'imagination. Ses successeurs, comme il arrive, forcèrent encore l'arbitraire et

l'invraisemblance du genre. Nous devrons alors attendre MM. Ch. d'Héricault, Charles Buet, etc., pour retrouver le roman historique élevé, digne, aussi original que la vérité permet de l'être.

Sous l'influence des idées, des mouvements politiques, de la marche progressive des esprits vers la démocratie, on vit naître aussi le roman social, le roman « à tendances » que G. Sand et Victor Hugo, dans leur deuxième manière, consacrèrent, tandis qu'Eugène Sue créait le « roman-feuilleton » et le « roman-socialiste ».

Dédaigné d'abord des lettrés, le roman-feuilleton, conquit, dans la foule, un succès colossal. On peut comparer la vogue qu'eurent ces feuilletons, anti-sociaux avec E. Sue, grivois avec P. de Kock, au triomphe étourdissant d'un Zola ou d'un... G. Ohnet,

A côté de ces divers genres, figurent le Conte et la Nouvelle, dont Mérimée va devenir le plus autorisé représentant. Les « fantaisistes » enfin, avec Th. Gautier en tête, se détachent des bataillons étiquetés, pour écrire leurs rêves, sans aucune idée de thèse ou de cadre déterminé.

Pendant ce temps le romantisme suivait la marche générale. Il était allé se développant jusqu'en 1830, époque où il atteignit son apogée. En 1827, le manifeste de Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, l'avait constitué définitivement ; de 1830 à 1840, il domine tout, et, de 1840 à 1848, il est en période de décadence.

La révolution de 1848 brisa son élan. A cette époque les événements politiques absorbèrent tout, et, reflet de leur

agitation, le roman populaire et socialiste prit une allure conquérante. Dans les survivants du romantisme deux écoles se formèrent : celle des *exagérés :* Petrus Borel, les *Bousingots* et les *Jeune France*, qui disparut rapidement; celle des *timides*, dont naquit, par une sorte de tentative concordataire entre le romantisme et le classicisme, l'école du « bon sens » qui s'affirma surtout au théâtre.

La déformation et la chute de ce grand mouvement littéraire, après de si glorieux débuts, s'expliquent assez aisément. Les torts de ses partisans avaient été graves. Leurs préceptes consistaient surtout dans l'absence totale de préceptes : leur loi, dans le rejet de toute loi. Ils avaient borné leur esthétique à l'observation extérieure, donnant, pour le reste, libre carrière aux plus fantasques élans de l'imagination. La nature n'était plus rendue avec véracité, mais vue à travers le prestige d'un art apprêté et théâtral. Le lyrisme s'était répandu sur tout et avait étouffé la réalité.

Férus des Allemands, des Italiens, des Anglais, du moyen-âge, les romantiques avaient trop négligé leur époque et les mœurs françaises contemporaines. L'« orientalisme de convention » s'était emparé des lettres et des arts : le fanatisme du pittoresque avait étranglé la vérité ; les exagérations, l'abus de la « couleur locale » outrée, du bric-à-brac poétique et féodal, amenèrent le réalisme, qui prétendit atteindre *l'observation des mœurs réelles*.

Les excès du romantisme ne furent pas la seule cause de sa chute. Indépendamment de l'influence exercée par les agitations politiques qui détournent des lettres pures, il

faut mentionner la guerre acharnée que l'école classique ne cessa de faire à sa rivale. Nous n'avons point à nous y arrêter, cette guerre n'ayant pas eu le roman pour champ de bataille. Disons seulement que les écrits de M. Nisard et de ses amis vinrent seconder les germes de dissolution que le romantisme charriait dans son sang.

Quant au roman, après 1830, date à laquelle nous l'avons laissé, nous allons le voir briller d'un éclat merveilleux et s'attirer une popularité toujours grandissante. Deux courants se montrent alors : le courant réaliste, panthéiste et matérialiste ; le courant idéaliste, qui est spiritualiste, mais d'un spiritualisme rêveur, révolté, mêlé d'irritation et de désenchantements personnels contre les réalités sociales. Dans ces deux voies, le roman suivra la marche ascendante de la bourgeoisie et, bientôt, de la démocratie.

CHAPITRE II

LE ROMAN HISTORIQUE

—

La première tentative de roman historique, en France, à cette époque, fut le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny. *La Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée, *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, quelques œuvres de P. Lacroix ou de Roger de Beauvoir, divers contes de Nodier, *les Chouans* de Balzac, le *Don Alonzo* de Salvandy, et les baroques élucubrations du vicomte d'Arlincourt vinrent à la suite. Puis apparurent les innombrables romans d'Alexandre Dumas et de son école, qui inoculèrent à ce genre la fantaisie, l'imagination riche jusqu'au dévergondage, et même l'invraisemblance.

Nous pourrions rattacher encore au roman historique *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* d'A. de Vigny. Mais, ces nouvelles étant plutôt guidées par une pensée philosophique, contenant la quintessence des idées et des croyances du poète, nous préférons les joindre au *roman personnel*.

§ I

Alfred de Vigny.

Cinq-Mars.

—

Le romantisme, nous l'avons vu, révolutionna l'histoire. Depuis le moyen-âge les historiens ne comptaient guère. Au XIXe siècle, au contraire, mille perspectives nouvelles furent

ouvertes, l'esprit critique se développa et, vers 1830, la rénovation des études historiques devient un fait acquis dont les manifestations seront de plus en plus décisives. On ne peut nier que la Révolution ne soit une cause déterminante de cet épanouissement. Sous l'ardente impulsion d'Augustin Thierry, de Guizot, de Cousin, de Villemain, de Michelet, de Quinet, de L. Blanc, etc., la science de l'histoire grandit, voit se former autour d'elle un bataillon d'esprits d'élite dont nous pourrions trouver sous nos yeux quelques héritiers naturels : MM. d'Haussonville, Duruy, Rousset, d'Héricault, G. Boissier, Sorel, H. Houssaye, etc. On peut à peine se faire une idée, à notre calme époque, du mouvement enthousiaste qui emporta alors les jeunes générations vers les études historiques. Aussi bien celles-ci ne se bornaient-elles plus à de sèches vues d'ensemble ou à de froides généralités. Elles étaient élargies par une analyse clairvoyante et dirigées par des savants animés d'un vif désir d'investigation, quelques-uns même échauffés par une sorte de sensibilité lyrique.

Les anciens âges ressuscitèrent avec toute leur couleur, leur animation, leur vue intense et tumultueuse. Cet élan que prit l'histoire, rejaillit sur le roman. Dès lors, les deux se lient intimement. Un genre nouveau naît : celui du *roman historique*. Chateaubriand, toujours lui, s'impose à la base de l'arbre généalogique, avec ses *Martyrs*, que leur forme, il est vrai, rapproche plutôt de l'épopée.

Qu'avait-il voulu peindre dans ce poème en prose ?

D'une part, l'amour idéal, les tragiques vicissitudes de l'existence et des mœurs aux premiers âges chrétiens. Ces

peintures, il avait voulu les placer, non plus comme un décor abstrait et impersonnel, mais dans le cadre de la réalité historique : il avait entendu montrer l'homme s'agitant au milieu des grands événements. N'est-ce pas là le but du vraï roman d'histoire ?

Il faut nommer, outre *les Martyrs*, les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry qui, eux aussi, furent initiateurs. Ils résument les qualités les plus saillantes du nouveau genre et en expriment la plus haute moralité.

A cette première cause de l'évolution du roman vers l'histoire, ajoutons l'impulsion venue de l'étranger. L'effervescence romantique ne s'était pas renfermée dans une seule nation. Développé en Angleterre par Richardson et les imitateurs de Shakespeare, le romantisme, dont Rousseau s'était fait le précurseur en France, avait envahi l'Allemagne, où Gœthe et Schiller accueillirent *la Nouvelle Héloïse* avec enthousiasme. Au moment où Mme de Staël et Chateaubriand suivaient l'initiative de Jean-Jacques, arrivèrent d'Angleterre les poésies de Byron et les romans de Walter Scott.

Ce dernier lança le mouvement romanesque, qui était un peu lent. Ses œuvres eurent en France une vogue tenant de l'engoûment. La précision et la vérité de la couleur locale en faisaient le principal mérite. Mais quelle connaissance approfondie du cœur humain, quelle vaste érudition, quelle poésie, quelle exacte reconstitution des mœurs, des paysages, des caractères ! L'Écosse vivra à jamais dans *Waverley, Rob-Roy, les Puritains, Ivanhoé*. Aujourd'hui même, que nous sommes refroidis, on ne peut méconnaître

la valeur de cette tragique vue d'ensemble à travers les guerres civiles ou religieuses, à travers les haines invétérées de races et de croyances ; chacun subit le prestige de cette description, à la fois attirante et saisissante, de la vie de famille, des vertus héroïques, des dévouements sublimes, en un mot de cette succession captivante et féconde d'œuvres artistiques.

Ce ne fut pas une des moindres originalités de Walter Scott que l'introduction, dans le roman anglais, de créations toutes neuves, de figures féminines, gracieuses et émouvantes. Ses œuvres, traduites, commentées, se répandirent en France au moment où l'école historique jetait ses premiers feux. Elles furent « dévorées ». Tous les types du romancier écossais devinrent populaires et familiers à nos pères. Une veine nouvelle fut immédiatement exploitée et l'on vit, à sa faveur, le bibliophile Jacob obtenir le plus grand succès avec ses *Soirées de Walter Scott à Paris*. D'autres, parmi lesquels on cite Roger de Beauvoir, tentèrent la même voie avec des fortunes diverses. Mais nul ne sut égaler l'illustre romancier dont la verve, la « vis comica », si naturelles, si fines, si attrayantes, restèrent inimitables.

Vigny, comme Walter Scott, est lyrique et archéologique. Ces caractères sont surtout frappants dans *Cinq-Mars* qui demeure la plus célèbre de ses productions en prose. C'est aussi le premier de nos romans d'histoire où la fiction domine. Chateaubriand était retourné jusqu'aux origines du christianisme. Vigny, sans remonter si haut, s'arrête à Louis XIII. Ce goût pour les époques déjà lointaines tenait chez les romanciers à une circonstance particulière. Ils

étaient, nous l'avons déjà remarqué, des poètes, entraînés vers le passé par le désir d'échapper à la vie réelle rétrécissante, attirés par la séduction des grandeurs féodales et des temps héroïques, épris de ce retour aux premiers vagissements de la nation, enthousiasmés enfin par le pittoresque chatoyant et varié des âges nouvellement éveillés à la vie sociale.

C'était un poète, un des plus vrais poètes de notre siècle, que le comte de Vigny, descendant d'une ancienne famille noble de la Beauce. Il faisait partie du *Cénacle* et son nom devait marquer dans les fastes du romantisme. Né le 28 mars 1797, avec des instincts militaires et chevaleresques, un grand amour de l'honneur et de l'idéal, il était, par une tendance insurmontable, incliné au pessimisme. C'est vers 1820 que le jeune écrivain commença *Cinq-Mars*. Il était alors campé au pied des Pyrénées. Le roman fut publié seulement en 1826.

Dans la préface de *Cinq-Mars, ou une Conjuration sous Louis XIII*, l'auteur oppose la vérité artistique à la vérité purement historique. Un critique, M. Paul Morillot, a justement remarqué que, par là-même, le roman historique se trouvait vicié dans sa thèse : sa valeur scientifique s'altérait par l'introduction de la légende. En effet, d'après l'auteur de *Cinq-Mars*, la « vie générale » importe plus que l'exactitude des détails : il met le rôle du romancier en quasi contradiction avec celui de l'historien. Celui-ci doit rassembler le plus possible de documents sur les réalités passées : le premier doit réveiller une époque dans son allure

d'ensemble, fut-ce à l'aide de documents légendaires : il lui faut ranimer, en les pénétrant de son souffle, les grandes figures disparues.

Les dangers de cette entente arbitraire du roman, dans ses rapports avec l'histoire, paraissent faciles à démêler. Son principal caractère, à savoir la couleur historique, est tout à fait négligé, sinon faussé. Le grand écrivain est ici tombé dans son propre piège.

Cinq-Mars dut son succès à l'intérêt de l'action dramatique, au charme poétique, au relief vigoureux des types mis en scène, à l'ampleur lyrique du style : les peintures y sont souvent magnifiques et les scènes des plus attachantes. Mais Vigny blessa la vérité des faits, surtout dans la compréhension de ses héros. Richelieu, par suite du désir que l'auteur avait de rehausser les figures de Cinq-Mars et de de Thou, est sacrifié, noirci, calomnié presque. Ce n'est pas un ministre de génie, mais un grotesque sinistre, un tyran vil, hypocrite et féroce : il est, de plus, faux et théâtral.

Louis XIII est ridiculisé. Jamais ce faible roi ne descendit à de telles abdications. Il fut débile au moral comme au physique. Mais, à cette époque, la royauté française avait trop conscience de sa grandeur pour perdre jusqu'aux apparences dernières de la souveraineté. Ce sont aussi des caricatures que les portraits de Laubardemont et du P. Joseph. Quant à de Thou et à Cinq-Mars, s'ils sont idéalisés, c'est encore au détriment de la vérité.

Ainsi le poète qui, pour composer son roman, avait « lu, à la clarté de la lampe, trois cents livres et manuscrits »,

qui s'était entouré de tous les documents imaginables et que la crainte d'en négliger un seul fit tomber dans l'accumulation des détails, faussa les traits de ses figures en voulant leur donner du relief. Ses héros ne sont plus des « hommes historiques » : ils ne sont plus des êtres dont le cœur a battu et saigné, dont les passions ont rugi ou pleuré : ce sont des créatures irréelles, imaginaires. La trop grande préoccupation de ces traits caractéristiques a dénaturé leur vraie attitude.

Sans doute, nous admirerons toujours dans *Cinq-Mars* la poésie lyrique qui est hors de pair, des morceaux brillants, des créations enchanteresses comme celle de Marie de Gonzague, l'épisode d'Urbain Grandier, etc. Nous saluerons ce roman comme une œuvre de poète, élevée mais artificielle, laborieuse et factice, en dépit des efforts de l'écrivain pour reconstituer les combinaisons des faits et leur donner l'attrait du réel. Ces défauts tiennent peut-être à la difficulté de bien définir, et surtout de respecter, les confins de l'histoire et de l'imagination. Ils sont imputables encore à la nature de Vigny, féru d'idéal et *à priori* trop obsédé par l'idée de décrire la fin de la monarchie française préparée par le révolutionnaire Richelieu. Cela l'entraîna à peindre l'une trop en décadence, l'autre trop en noir.

En résumé, *Cinq-Mars* a bien perdu de l'enthousiasme des premiers jours. Mais ses mérites littéraires, sa forme séduisante le défendent heureusement contre l'oubli.

§ II

Mérimée

La Chronique du règne de Charles IX.

—

Prosper Mérimée n'avait presqu'aucun trait commun avec A. de Vigny. Nous aurons l'occasion de revenir sur sa physionomie, quand nous suivrons l'évolution de la Nouvelle, où l'auteur de *Colomba* fut un artiste rare. Alfred de Vigny était poète, spiritualiste, épris de grandes idées : Mérimée fut un matérialiste épicurien et égoïste, un psychologue sceptique, un dilettante railleur. Il est fort apparenté à son maître Stendhal et n'avoisine l'auteur de *Cinq-Mars* que par son profond pessimisme. Il eut, par exemple, un don manquant à ce dernier : il fut sobre de caractère et dans son art. Si *Cinq-Mars* est prolixe, *la Chronique*, le meilleur roman historique de Mérimée, est nette, vive, rapide. L'auteur s'y révèle admirable peintre d'action : il n'explique point, mais il montre et l'on voit.

« Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, écrit-il dans la préface de *la Chronique*, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée. »

Pour construire son roman, il a étudié, dans les mémoires, toute l'histoire du temps des Valois : il a tâché de ressaisir les traits des héros, leurs mœurs, leurs idées, leurs croyances : il a cherché les superstitions et analysé les passions, pré-

tendant se rendre compte des deux esprits : le catholique et le protestant. Jeter, au milieu de ces matériaux, une intrigue d'amour (l'amour de Bernard pour la comtesse de Turgis), y mêler le meurtre involontaire de George par ce même Bernard, son frère, telle fut la part de la fiction.

Dans les fièvres du cœur qu'il dépeint, nous retrouvons bien tous les caractères des amours dramatiques de ce temps-là, car Mérimée, qui ne se fait point faute d'inventer, est souvent un prestigieux reconstructeur.

Cependant *la Chronique*, pas plus que *Cinq-Mars*, ne réalise le véritable roman historique. L'imagination romantique est trop débordante pour contenter cet idéal difficile. L'histoire, ici encore, est altérée, les événements changés ou présentés sous un jour faux, les époques confondues.

L'œuvre n'était cependant de parti pris qu'à certains points de vue. A part les inspirations malencontreuses de sa passion anti-religieuse ou anti-idéaliste, Mérimée reste impassible. Protestants, catholiques, souverains, seigneurs, peuple, tireurs de rapières, tous ces groupes opposés sont brossés dans un même mépris des hommes et de leurs passions.

La langue de l'écrivain, sans avoir les mérites que nous admirerons le plus dans *Colomba*, est déjà nette, sobre, vigoureuse. La narration pleine d'intérêt,rapide, claire, est composée selon une rare entente des combinaisons du réel et de l'imaginaire. Mérimée a toutes les qualités des classiques. De plus, il emprunte à son époque la couleur locale, et au romantisme, le pittoresque.

Le goût étrange qu'on remarque chez lui pour les « massacres » lui fait accumuler beaucoup trop les tueries et les atrocités de tout genre. Il a l'hallucination du viol.

Mais quelles fresques mouvementées ! Quel fouillis piquant de scènes et de types ! Auberges de grand'routes, coupe-gorges, repaires de maltôtiers, palais somptueux où grouillent troupes franches, soldats calvinistes, valets, seigneurs, iconoclastes, cavaliers turbulents, grandes dames, gens de guerre et d'église... Batailles, querelles, guerres civiles, sièges, St-Barthélémy... Quelle vie dans tout cela ! Quelle animation surprenante, à travers la sobriété du conteur ! Deux figures, conçues dans le goût de *Cinq-Mars*, dominent le récit au point de vue historique : Coligny, l'amiral calviniste, grave, austère, sombre et triste ; Charles IX, le faible, qui fut brave et bon jadis, au temps de sa jeunesse, aujourd'hui tourmenté, battu de désirs contraires, cruel et doux, tyrannique et lâche...

. . . .

Ne nous arrêtons que pour mémoire aux contes de Nodier qui, parfois aussi, s'inspirèrent des préoccupations historiques régnantes. Nommons surtout son *Jean Sbogar*, le roman de Salvandy, *don Alonzo*, imité des récits de Walter Scott, et ceux du vicomte d'Arlincourt dont le style abracadabrant et les imaginations folles n'ont pas survécu ; rappelons enfin les *Chouans* de Balzac, toutes œuvres qui tiennent une place dans le mouvement, sans avoir eu, comme *Notre-Dame de Paris* la fortune de marquer à jamais dans l'histoire du roman.

§ III

Victor Hugo

Notre-Dame de Paris

—

Avec *Notre-Dame de Paris* nous abordons le roman selon le dogme romantique pur. La langue est renouvelée, enrichie, rendue picturale. L'inspiration est à la fois neuve, d'un lyrisme flamboyant et d'une philosophie révolutionnaire. L'histoire s'efface devant la fantaisie, l'imagination, l'art et la poésie. Les qualités d'observation, les fibres sentimentales et passionnées sont ici hors de cause. L'auteur ne se confesse point dans son œuvre comme un Rousseau : il n'observe ni ne dessine les spectacles qu'il a sous les yeux, comme un Balzac : il évoque un monde fantastique et pittoresque. L'intrigue d'amour qu'il forge, par un reste de sacrifice fait au goût général, est purement accessoire : le cadre engloutit tout ; ni analyses de caractères, ni notations psychologiques subtiles ne prévalent contre lui : les personnages sont créés pour y évoluer, sans avoir d'autre raison d'être. On l'a justement remarqué, la vie, dans *Notre-Dame de Paris,* semble se retirer des êtres humains pour animer les pierres, qui s'agitent, rêvent, parlent... Inspiré par l'amour de l'architecture et de l'art du moyen-âge, le roman symbolise cet art dans des conceptions d'une fantaisie passionnée. L'antique cathédrale devient le véritable héros du livre. Avec cette

même vue agrandissante, que nous retrouverons, matérialisée, dans les œuvres d'Emile Zola (1), Victor Hugo fait de l'édifice un être gigantesque et surnaturel, doué d'une existence mystérieuse : il l'identifie avec la haute pensée qui, à travers les temps, l'a érigée de terre jusqu'aux cieux. Les êtres qu'il lui a incorporés sont pénétrés de sa substance, vivent de ses battements. C'est pourquoi Quasimodo, le pauvre sonneur difforme et méprisé, qui passe sa vie dans le vieux temple, qui, borgne, boiteux, bossu, hideux, a grandi comme un crapaud dans ses coins d'ombre humides et sinistres, est le héros de prédilection.

Le temple lui-même symbolise naïvement la tendre admiration du poète pour l'art idéalisé et sublime des maîtres tailleurs de pierres gothiques.

Comme nous sentons bien que les passions humaines, quelque fondues et mises en œuvre qu'elles soient ici par un cerveau puissant, tiennent peu de place, dans la pensée de l'écrivain, devant cette colossale incarnation d'un art disparu !

Aussi ce livre, qui sait être émouvant, l'est-il plus par son frisson de surnaturel que par le jeu des sentiments. C'est là une des grandes nouveautés qu'il apporte dans le roman du siècle : l'apothéose du « fantastique » et le souffle de l'épopée. Il en résultait cette conséquence, qu'à peine créé, le roman historique évoluait vers les aventures abso-

(1) « Le Voreux », dans *Germinal* ; l'alambic, dans l'*Assommoir ;* la cathédrale, dans le *Rêve ;* les halles, dans le *Ventre de Paris*, etc.

lument imaginaires et vers la fantasmagorie brillante du décor.

Quel milieu, en effet, que celui où V. Hugo nous transporte ! Autour de la *Notre-Dame* du xvᵉ siècle, qu'il a si amoureusement ressuscitée et décrite jusqu'en ses dernières gargouilles, il rebâtit tout le Paris de ce temps-là : il y fait marcher, courir, s'agiter, se passionner, tout le fouillis des seigneurs en pourpoint, cuirasse et chaperon, des jeunes filles coquettes et des officiers galants, des juges simoniaques et des poètes bohèmes, des vieillards radoteurs et des vieilles entremetteuses, des bourgeois finauds, des bourreaux, des fanatiques, des reitres, coupe-jarrets et malandrins ; il évoque la *Cour des miracles* et y fait ramper culs-de-jatte, faux boiteux et lépreux de contrebande, inquiétés par les gens d'armes et le guet.

Il ramène au jour les somptueuses demeures aux lourdes tentures, et les échoppes vermoulues et grimaçantes. Il réveille même, de l'éternel sommeil, Louis XI, dont il nous fait un portrait plus saisissant, plus de surface et de chic, que naïf et vrai. Tous ces personnages, d'ailleurs, ont le costume et non l'esprit de leur époque. Tel ce Gringoire, poète bohème, l'une des grandes personnifications encloses dans l'œuvre, et qui, avec son rire voltairien et sarcastique, ne rend pas la verve d'alors, finement immorale chez les grands, bon enfant et narquoise chez le bourgeois. Il se nommait en réalité Gringore, n'a pas vécu sous Louis XI, et n'avait ni le caractère ni la tournure d'esprit que lui donne V. Hugo.

Ces descriptions du vieux Paris sont des eaux-fortes



admirables. Mais j'entends qu'on en discute l'exactitude, comme on met en question toute la philosophie et la portée morale du roman. On reproche à cette couleur locale de n'être qu'un trompe l'œil, à ce moyen-âge d'être conventionnel, à la vie même donnée par cette féerie fièvreuse de rester fort différente de la vraie. Ces bizarres personnages n'étant point réellement de la date à laquelle on les place, la vérité des mœurs est remplacée par d'ingénieux artifices. Ceux-ci, entre autres, tout neufs à l'heure où le romancier les emploie : le contraste entre le beau et le laid, les antithèses perpétuelles, la difformité physique unie à la splendeur morale ou inversement. Enfin,. le risible y côtoie le sublime pour rehausser facticement ce dernier, et c'est bien vrai que, dans *Notre-Damè de Paris*, tout repose sur l'antithèse. Esméralda, née de l'amour libre, chantant dans les rues, couchant dans la « Cour des miracles », demeure cependant chaste : c'est l'incarnation de la splendeur virginale dans un corps de courtisane ; Quasimodo, grotesque et difforme, porte une âme d'élite ; Claude Frollo, qui est prêtre et devrait enseigner toutes les vertus, brûle d'un feu impur et devient assassin ; Phœbus, officier fringant et séduisant, n'a qu'une âme basse et grossière. Puis la thèse de l'écrivain surgit, qui domine tout le roman : l'*Ananké*, la fatalité : *l'homme luttant contre la fatalité du dogme.*

La poésie qui enveloppe cette thèse sombre est toute panthéiste. La matière dans *Notre-Dame de Paris* étouffe l'âme. C'est l'ineffaçable tare qui persiste sous des beautés descriptives de premier ordre : l'homme y est privé du libre arbitre, il n'a plus aucune responsabilité de ses actes. La

coupable passion de Claude Frollo pour la Esméralda est aussi irrésistible que celle de cette dernière pour le beau Phœbus. Et la thèse sociale vient à côté de la thèse philosophique. Le prêtre, qui est lubrique, et le gentilhomme, qui est vil, les deux supériorités du moyen-âge, sont sacrifiés à l'apothéose de la fille des rues, qui devient toute candeur, et du monstre populaire qui a une âme de héros. Indice précurseur de l'évolution que son esprit va suivre, l'auteur établit « une hiérarchie morale conçue au rebours de la hiérarchie sociale » (1). Idéal démocratique qui grandira de plus en plus dans les préoccupations des romanciers du XIXe siècle.

Malgré ces graves reproches, l'œuvre demeure unique, grâce aux dons de l'artiste et du styliste, grâce à la compréhension vive qu'il a d'un moyen-âge poétisé. Je le répète, la hantise de l'anormal et de l'étrange lui communique quelque chose de conventionnel, mais quelle vie bourdonnante s'agite jusque dans les plus infimes ruelles de ce vieux Paris ! La conception du roman, dont le cadre était jusqu'à présent négligé, va désormais changer absolument. Le poète a l'art du relief, du dessin, il voit les couleurs des choses. Les époques ne lui disent rien s'il ne les embrasse dans le chatoiement des lumières, dans le tumulte des insurrections, dans le tapage et le mugissement des foules, murmure immense et confus de l'action, du travail et de la vie. Si sa philosophie est peu originale, s'il n'est ni analyste ni psychologue, son imagination prend un essor

(1) A. Nettement : *Le Roman contemporain.* (1864.)

7

magnifique. On se trouve devant un vigoureux artiste en fantaisie, un bâtisseur de poèmes superbes, faisant jaillir de son cerveau bouillonnant tout un moyen-âge au déclin.

L'histoire étant fort maltraitée par cette poésie, *Notre-Dame de Paris* est moins un roman historique que le type du *roman romantique*, cherchant son sujet dans le lointain des temps évanouis, mais laissant l'imagination courir libre, piaffante, fougueuse. Il réalise l'idéal d'un poète que la haine du commun pousse à l'extraordinaire, qui commande à l'observation de céder le pas à la puissance d'invention, et excelle à heurter, l'une contre l'autre, les figures les plus antithétiques.

Si nous étudions la phrase du roman, que de nouveautés, que de beautés surprenantes n'y découvrons-nous pas ! Combien la précision lumineuse du détail révèle d'acuité dans la vision ! Ne dût-elle vivre que par la richesse, la magie de ce style qui semble profiter de tous les arts, la peinture, la musique, la sculpture même, encore *Notre-Dame de Paris* serait-elle sauvée de l'oubli. Victor Hugo a voulu accomplir ici le grand œuvre du romantisme : il a remanié et enrichi la langue du roman ; il en a reculé les bornes et quintuplé les ressources. Par une variété inouïe de tournures et de métaphores, il reprend mainte fois les mêmes idées et les fait paraître nouvelles sous chacune de leurs formes : il forge des mots et en ressuscite d'anciens oubliés ; les synonymes, les épithètes, tous les trésors du vieux vocabulaire classique et du nouveau, créé par Chateaubriand, se pressent, s'amoncellent, frappent le lecteur et lui imposent la hantise de l'objet décrit.

Dans l'ensemble que nous étudions, *Notre-Dame de Paris* marque l'heure où le roman, après s'être d'abord approché surtout de la poésie lyrique, se confondit presque avec la poésie épique. Ce moment fut un éclair. Ce n'est plus l'histoire, ni la poésie, ni le fantastique qui règneront dans les romans « historiques » d'Alexandre Dumas : mais l'amusement, les aventures, le don de plaire, en un mot : la fantaisie divertissante.

§ IV

Alexandre Dumas.

Le roman de cape et d'épée.

Treize années séparent *Notre-Dame de Paris* (1831) des *Trois Mousquetaires* (1844). Au dire d'un critique qui passe à juste titre pour le prince des « bien informés », M. Edmond Biré, ces treize années sont celles où le roman historique a eu le plus de vogue, celles où il a battu son plein. « Walter Scott, Victor Hugo et Augustin Thierry (ses *Récits mérovingiens* ne sont-ils pas eux-mêmes un admirable roman ?) avaient mis le moyen-âge à la mode. Les romanciers s'y jetèrent en foule et l'exploitèrent à qui mieux mieux. On eut bientôt toute une littérature « moyenâgeuse » suivant l'expression de Théophile Gautier. Sur cent romans parus alors, quatre-vingts au moins étaient des romans historiques. »

Cependant, il ne semble pas que cette abondance ait laissé des sillons très profonds, et, en dehors des noms que nous avons déjà eu l'occasion de citer, nous n'en avons guère, outre celui d'Alexandre Dumas, bien entendu, qu'un seul à retenir : celui d'Auguste Maquet. Maquet prit une part considérable à la composition et à la rédaction des principaux romans de Dumas : *le Chevalier d'Harmental, les Trois Mousquetaires, Monte-Cristo, le Chevalier de Maison-Rouge, la Reine Margot, Vingt ans après, la Dame de Monsoreau, le Bâtard de Mauléon, la Guerre des femmes, le Vicomte de Bragelonne, les Quarante-Cinq, Olympe de Clèves, Joseph Balsamo, le Collier de la Reine,* la première partie *d'Ange Pitou.*

Il écrivit, seul, plusieurs romans importants, se rapprochant sans doute du genre de Dumas, mais établissant surtout l'apport de ce collaborateur vaillant dans l'œuvre de son maître. Ces romans sont : *le Beau d'Angennes, le Comte de Lavernie, la Belle Gabrielle, la Maison du Baigneur.*

Alexandre Dumas fut le plus brillant représentant du roman de cape et d'épée. Ses étourdissants récits se placent entre le roman historique et les feuilletons populaires, c'est-à-dire les mille tissus d'aventures où l'histoire est grotesquement dénaturée. Encore est-on parfois tenté de confondre les œuvres de Dumas avec ces fictions qui font la joie des concierges et des petites ouvrières de faubourgs. Un tel jugement serait trop sévère. Si ses romans n'ont souvent d'historique que les noms et les costumes, nous verrons plus loin les qualités qui compensent ce défaut.

Dumas lui-même n'a-t-il pas dit qu'il considérait l'histoire « comme un clou auquel il attachait ses tableaux » ? Quand parut l'*Histoire des Girondins* de Lamartine, l'auteur du *Chevalier de Maison-Rouge* déclara avec une solennité comique : « Il a élevé l'histoire à la hauteur du roman. »

Le « grand Dumas » est parfois, dans la matière, fort ignorant. Comme il ne connaît pas bien l'histoire de France, rien ne l'arrête : il passe outre à chaque obstacle, ne craint pas de décider là où planent des doutes, et d'accréditer de la sorte d'assez fâcheuses légendes..... Le tout très loyalement, sans ombre de perfidie ou de parti pris.

Son goût pour les aventuriers, le plaisir qu'il éprouve à les voir guerroyer contre « l'autorité », dirigèrent ses vues vers les périodes troublées, le règne des derniers Valois, la Régence, la Révolution.

L'action des *Trois Mousquetaires* se passe sous Louis XIII, *Monte-Christo*, à l'époque même de l'auteur ; *le Chevalier de Maison-Rouge* nous ramène à la Révolution, *la Reine Margot*, *les Quarante-cinq*, *la Dame de Monsoreau* forment une trilogie et se rapportent à la fin des Valois. Il faut noter, à ce propos, que Dumas emprunte souvent sa documentation aux pamphlets contemporains et paraît de la sorte très savant. Le début de la *Reine Margot*, qui semble si bien renseigné, est copié presque littéralement d'un factum d'alors : *le Tocsin des Massacreurs*. *Les Trois Mousquetaires* et sa suite sont tirés de deux romans de Sandras de Courtil : *Les Mémoires du comte de Rochefort* et *les Mémoires de d'Artagnan*.

En noyant ses fictions dans ces milieux batailleurs,

en rétrogradant jusqu'aux temps des insurrections et des coups de mains, le romancier trouve d'heureuses occasions pour céder à son penchant philosophique : « *l'exaltation de la personnalité humaine* ». Ce roi des amuseurs, cet improvisateur fécond, tient à la grande école romantique surtout par son individualisme despotique et par la manifestation ingénue et constante de son « *Moi* » qui vit, déborde, remue et enlève les imaginations. Ce fut un des secrets de son extravagante vogue, cette hâblerie désarmante qui, pour la première fois, fait songer que le « *moi* » peut n'être pas haïssable.

Mais comment conçoit-il le roman historique ?

Il n'y voit pas, comme Vigny, le moyen de démontrer, par une action dramatique, la marche et la portée d'événements marquant dans les destinées humaines, ni, comme Hugo, celui d'opérer la reconstitution d'une époque entière, par l'évocation de son plus extraordinaire symbole. Non, il empoigne l'histoire, la saisit au collet, dirais-je, la transforme, la défigure à plaisir, la travestit pour la rendre saisissante ou amusante. Là où les noms et les faits sont douteux et obscurs, il affirme, il décide, il tranche ; peignant non des âmes, mais des surfaces d'âmes, il lui importe peu que la contradiction se glisse dans ses caractères ou ses péripéties. On a remarqué ce piquant détail que tel de ses héros, tué pour quelque besoin de la cause dans la première partie d'un roman, ressuscitait subrepticement, et sans explications embarassantes, dans la dernière.

D'ingénues confidences du célèbre romancier nous édifient d'ailleurs sur les procédés un peu vifs dont il use à l'égard de cette pauvre Histoire :

« Jamais, dit-il, ne m'est arrivé que l'histoire ne m'ait fourni le cadre si exact et si bien approprié au sujet, qu'il semble que ce soit non le cadre fait pour le tableau, mais le tableau pour le cadre. »

« Il commence par combiner une fable : il tâche de la faire romanesque, tendre, dramatique ; et, lorsque la part du cœur et de l'imagination est trouvée, il cherche dans l'histoire un cadre où la mettre (1). »

Si l'histoire n'est plus toujours l'histoire dans les récits d'Alexandre Dumas, la pesée de l'écrivain sur les destinées du roman historique fut cependant énorme : en le rendant populaire et amusant, en le transmuant en échafaudages d'aventures, il le dénatura et donna l'essor à cette multitude de disciples qui firent du roman historique « à la Alexandre Dumas ».

Depuis *Cinq-Mars,* qui l'avait inauguré, *la Chronique* de Mérimée qui l'avait rendu séduisant et artistique, et *Notre-Dame de Paris* qui l'avait élevé au sublime de l'épopée, le roman historique était tombé en désuétude ou dans la caricature. A l'avènement des productions fantaisistes du « nouveau Walter Scott », comme on appela Dumas, l'ombre du premier dut s'étonner ! Adieu, les patientes et religieuses reconstitutions d'une époque par de savantes inductions ou de minutieuses recherches ; l'improvisation la plus folle, la plus habile, la plus diver-

(1) Fréd. GODEFROID : *Histoire de la littérature française.* — Le XIX[e] siècle. Prosateurs. II.

tissante, mais la plus indépendante de toute science, se jette sur les matériaux du genre comme sur une proie. Quentin Durward et Ivanhoé prennent la fuite devant Athos, Porthos, et Aramis...

A quoi tient le triomphe exceptionnel de Dumas ?

A ce qu'il sut gagner « le peuple ». Il n'avait ni psychologie, ni maîtrise de style ; il ne faisait ni penser, ni réfléchir ; mais il avait de l'audace, une verve exubérante, une fertilité d'imagination inépuisable. Son récit était aisé, rapide, prompt. Sa langue avait une allure dégagée ; ses dialogues mouvementés étaient d'une intarissable bonne humeur.

Dumas va de l'avant, toujours : il émeut fortement ; il tient notre curiosité en haleine : il aime à parler aux sens, à courir à l'événement sans s'attarder à sa portée philosophique. Il en décrit les côtés amusants ou surprenants, il galvanise, entraîne, enchevêtre le lecteur dans ses inextricables réseaux d'aventures et de personnages ; il joint l'impossible à l'invraisemblable, jetant partout et sur tout l'éclat et l'animation, unissant la réalité à la fantaisie, créant des figures arbitraires qu'il mêle à des portraits ressemblants, et, enfin, le charme obtenu, il s'arrête, essoufflé, il met le point final, dépose sa plume... sur laquelle soudain il se précipite pour entamer un nouveau roman...

Il tenait tout de son fougueux tempérament. Mais cette fougue même et cette prodigalité de dons providentiels l'empêchèrent d'être un grand génie pour ne lui laisser qu'une place enviable d'ailleurs : c'est le prince des conteurs.

Ses récits sont goûtés par les lecteurs de tout âge, de toute condition, chez tous les peuples. Chose capitale, ils ne sont pas intentionnellement immoraux. Dumas, pourtant, n'est pas exempt de toute responsabilité. Il prépara le triomphe de la littérature « facile ». C'est moins peut-être de ses fautes même qu'il est coupable, je le répète, que des crimes littéraires de sa descendance, de cette tourbe d'auteurs qui, refaisant *Monte-Christo*, amenèrent l'éclosion et la fortune du roman populaire, presque toujours dissolvant et toujours anti-artistique.

CHAPITRE III.

LE ROMAN SENTIMENTAL ET PERSONNEL DURANT LA PÉRIODE ROMANTIQUE.

Que devenait le roman sentimental, à côté du roman historique et des brillantes fantaisies où nous verrons bientôt exceller Théophile Gautier? L'héritier direct des grands maîtres lyriques sera G. Sand. En face du réalisme, nous la surprendrons employant l'observation des mœurs au triomphe de l'idéalisme. Son œuvre marquant une évolution nouvelle, parallèle à celle que détermine Balzac, nous lui réservons des pages spéciales. Si, d'autre part, nous avons donné à Stendhal une place isolée, en raison de sa complexité qui lui fait dominer plusieurs genres, c'est ici le moment de rappeler qu'il porta jusqu'à « l'hypertrophie » (1) l'analyse et le culte du « Moi ». Il lui manquait le lyrisme, qu'il tenait pour rhétorique vide et pour fausse sentimentalité : mais sa psychologie avisée développa son individualisme à outrance.

Les autres peintres du « Moi » sont surtout lyriques, étant tous des poètes, à l'exception de Saintine. Celui-ci est peu important dans l'ensemble des étapes du roman. Toutefois, il convient de citer son nom, que *Picciola* et *Seul*, deux petits récits intimes, font survivre.

Le mouvement romantique, à cette époque, agit surtout

(1) Le mot est de M. F. Brunetière.

sur le drame et la poésie lyrique par l'émancipation du « Moi ». C'est chez les poètes, par conséquent, que nous trouverons des fils de *René* et de *Werther*.

Parmi les principaux, voici Sainte-Beuve avec *Volupté;* Vigny avec *Stello* et *Servitude;* Lamartine et tous ses romans, Musset, enfin, auteur de *la Confession d'un enfant du siècle*. Il nous suffira de jeter un coup d'œil sur ce petit groupe. Il ne fait en réalité qu'accentuer la marche du roman vers le personnalisme et n'ajoute à l'œuvre de *René* aucun élément nouveau.

Volupté écrit quelque temps avant *l'Histoire de Port-Royal*, après *la Vie et les pensées de J. Delorme*, quand Sainte-Beuve était poète romantique, compte parmi les romans les plus fameux. *Adolphe* et *le Rouge et le Noir* avaient dévoilé ce qu'il y a d'égoïste et de sec dans l'individualisme, tandis que *René* et *Delphine* en avaient mis en valeur les faces séduisantes. Les premiers avaient étudié « l'Amour-chaîne », les autres « l'Amour-passion » Sainte-Beuve entreprit de fixer « l'Amour-volupté ».

Amaury, son héros, est un rêveur sensuel. Son activité, tantôt éveillée et tantôt endormie, se lasse, à l'instant même, du projet qu'elle vient de former ; elle s'égare alternativement dans les régions de l'idéal et dans celles du vice. Placée dans la bouche d'un évêque, cette confession, où s'amalgament le sacré et le profane, le sensuel et le mystique, le cynique et le pieux — fort peu édifiante comme impression totale — cette confession est invraisemblable. Mais elle renferme des peintures brûlantes, des analyses subtiles et profondes du cœur humain ; les fibres les plus

délicates sont effleurées et vibrent. On y trouve un tact des nuances, des qualités d'observation, de pénétration, auxquelles seul manque le ressort qui donne l'intérêt. Le style, d'ailleurs, diffus et abondant, fatigue.

Werthérien, ce roman rentre dans l'esthétique du genre pessimiste. *La Confession d'un enfant du siècle* y touche encore davantage. Elle fut écrite en pleine fièvre romantique de l'auteur. Musset est épuisé par une jeunesse abandonnée et folle : mais il n'est point assouvi. Il pleure l'impossibilité où il se trouve désormais de goûter aux sources de l'amour pur. Dans cette confession, c'est tout son cœur désenchanté qui se brise. Le lyrisme, dans la forme et dans la compréhension des sentiments, y triomphe encore. Musset, avec son extrême impressionnabilité, ses mouvements contraires et ardents, sa tendresse, sa colère, son égoïsme enfantin et naïf, si passionné et si douloureux, avec ce besoin d'expansion qui fait éclater sa personnalité vibrante, est vraiment le fils reconnaissable de René et de Manfred. Toutefois, une nuance les divise : il croit aux larmes régénératrices, il croit à l'amour, il comprend son mal et l'explique, ce que René ne pouvait faire. Lisez, pour vous en assurer, maint passage du début de la *Confession :*

« *Alors s'assit sur un monde en ruines, une jeunesse soucieuse..* » ou bien : « *Un sentiment de malaise inexprimable commença donc à fermenter dans tous les jeunes cœurs..* » ou encore : « *Ce fut comme une dénégation de toutes choses, du ciel et de la terre...* »...« *Ainsi les jeunes gens trouvaient un emploi de leur force inactive dans l'affectation du désespoir...* »

Une sincérité qui va jusqu'au cynisme, une sensibilité raffinée et tendue, une tristesse vaguement amoureuse d'elle-même, caractérisent le fond de cette *Confession*, comme le souffle poétique, une phrase nette et profonde, gracieusement pittoresque et transparente, sont les apanages de sa forme.

Mélancolique, mais avec moins d'amertume, sincère sans nous révolter, endolori mais non désespéré, humain en un mot, s'affirme Lamartine dans ses œuvres en prose, d'une sève si riche et si encombrée de son être *(Graziella Raphaël*, *les Confidences*, etc.). Il paraît tel aussi dans *Jocelyn* qui, bien qu'écrit dans la forme du poème, peut être envisagé comme un roman.

Jocelyn tient de *la Nouvelle Héloïse* par la splendeur des paysages, par la vivacité des combats du cœur, autant que par le fond même de la thèse : le relèvement de l'âme par l'amour. Jocelyn personnifie, dans la pensée de l'auteur, la rénovation de l'homme coupable par la souffrance et l'expiation.

Au point de vue de la morale chrétienne, l'œuvre manque son but : le sensualisme y coudoie trop la prière, les passions humaines s'étalent à côté des leçons de l'Évangile, les méditations mystiques de l'âme s'entremêlent d'inadmissibles égarements. C'est, par certains côtés, comme une réédition de *Volupté*.

La faute de Jocelyn est embellie, poétisée : elle frappe plus par sa déduction que par sa malignité pécheresse. Artistiquement, la composition n'est pas à l'abri de tout reproche. Le prêtre catholique y est mal compris ; le style

est trop peu sobre. Mais, en revanche, que de peintures attrayantes ! que de beautés dans les tableaux et les épisodes ! Celui de *la Grotte des aigles*, des *Laboureurs*, *la Vie de Jocelyn à Valneige*, etc., font partie du patrimoine immortel des lettres françaises.

Il se dégage de ce poème une impression de faiblesse infinie et d'indicible mélancolie : un souffle romanesque, fort et pur, en anime le lyrisme puissant. On sent que Lamartine y a mis toute son âme, toutes ses pensées sur l'homme et ses luttes. Son « Moi » règne et nous entraîne. Ce caractère confessionnel est aussi la note fondamentale des autres romans de Lamartine, presque tous détachés des *Confidences* :

« Lamartine, écrit P. Bourget (1), ne voit guère que lui-même ; il est emprisonné naïvement, magnifiquement, mais emprisonné tout de même dans sa personnalité. » L'égoïsme est le terme logique de l'individualisme et de la sensibilité, quand ils sont outrés. Scrupuleux notateur des moindres mouvements de son cœur, l'auteur de *Jocelyn* et de *Graziella* cède à l'impulsion qui mène de l'observation de soi à l'amour de soi : par là aussi est-il le digne descendant de René, de Léonce de Mondoville, de Julien Sorel et d'Adolphe.

Au premier rang de l'œuvre de Lamartine romancier, il faut placer deux nouvelles moins individualistes : *le Tailleur de pierres de Saint-Point* et *Geneviève*. Le premier est un récit familier et villageois, non exempt d'éléments

(1) *Études et portraits*, I.

dramatiques. C'est, dit F. Godefroid, « l'histoire simplement racontée d'un ouvrier de campagne dont l'âme généreuse, dont la patience et la philosophie héroïques sont mises aux plus douloureuses épreuves ».

Geneviève restera comme un des romans les plus chastes et les plus touchants de notre littérature. C'est l'histoire d'une servante, histoire naïve et édifiante comme une vie de sainte, mais vibrant d'une émotion pure, sincère, jamais jouée. Le style y est merveilleusement approprié à l'inspiration.

Nous avons préféré englober *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* dans le roman personnaliste, bien que ces deux ouvrages de Vigny puissent être ramenés, par le choix de leurs épisodes, à l'inspiration du roman historique. Ils sont le résumé des plus chères pensées du poète. Il y a renfermé comme la quintessence de son âme et de toute son intelligence : il s'y est précipité tout vif, dirait-on. *Stello* est un monument magnifique construit pour la divinité de son âme : l'Idéal. Les *Servitude* brillent comme un ex-voto offert au dieu de son cœur : l'Honneur. Le premier, qui poétise divers événements de la Terreur, est essentiellement romanesque. Mais Vigny y poursuivait la démonstration d'une thèse : il voulait prouver que le poète est, ici-bas, condamné toujours à la souffrance. Thèse exagérée, en dépit du choix judicieux des exemples que l'auteur a pris pour l'établir (Chénier, Gilbert, Chatterton). On y signale la première expression des doutes religieux qui devaient ravager l'âme du penseur.

Stello aussi est un type de la famille de ceux que Gœthe,

Chateaubriand, Byron répandirent. Une ironie douloureuse, un immense orgueil, une âpre rébellion contre l'ordre bouillonnent en lui.

« L'homme a tort quelquefois, l'ordre social toujours ! » s'écrie le poète qui proclame ouvertement la révolte de la raison individuelle contre les exigences de la société. Il s'y peint tel qu'il est, triste de naissance, désenchanté, fatigué de vivre. Plus sincère dans son pessimisme que René lui-même, il est encore plus chagrin, plus amer et plus déprimant. On peut recueillir dans *Stello* des aphorismes qui dépassent ce que Chateaubriand a écrit en ses pires moments et qui vont jusqu'au blasphème. « *Un désespoir paisible, sans convulsions de colère et sans reproches au ciel, est la sagesse même* » pour être un des plus célèbres de ces cris d'angoisse, n'est pas le plus osé.

Le Rouge et le Noir résumait l'exaspération de l'individualisme : *Stello* représente celle du pessimisme.

Servitude et Grandeur militaires est d'une inspiration plus apaisée. Vigny interrompt ses anathèmes. Il se replie sur soi et se jette dans le culte de l'honneur, comme dans l'oubli et le refuge suprême. La carrière militaire en est, à son gré, la personnification la plus haute. Il a compris le sentiment de la grandeur qui peut se dissimuler sous la servitude soldatesque : c'est sa personnalité de gentilhomme né avec des goûts guerriers, tourné invinciblement vers les armes, qui a conçu et bâti cette œuvre. L'auteur a puisé dans cette sorte d'atavisme la force de mettre l'accomplissement du devoir au dessus de tout, au dessus des revendications même du Droit.

Un des types du genre sentimental et personnel, c'est encore, nous allions l'oublier, l'*Arthur* d'Ulric Guttinguer (1836). Comme l'avait prédit Sainte-Beuve, *Arthur* a vécu et préservé de l'oubli le nom de son auteur.

Moins connus sont les romans de Mme d'Arbouville, de la comtesse d'Agoult, de la comtesse Dash, etc.

Ainsi se perpétuent, au milieu du cliquetis de la bataille romantique, les caractères imprimés aux ouvrages de l'imagination par les annonciateurs du XIXe siècle : la sensibilité, le personnalisme, le lyrisme et le pessimisme. Nous verrons ce dernier grandir dans le réalisme, envahir tout avec le naturalisme et se glisser jusque dans les œuvres de l'école idéaliste.

Mais un côté plus fantaisiste, plus insouciant et plus « fringant » existait dans le romantisme : Théophile Gautier va nous y initier.

CHAPITRE IV.

LE ROMAN FANTAISISTE PENDANT LA PÉRIODE ROMANTIQUE.

Théophile Gautier.

—

Nous ne suivrons pas les manifestations tapageuses de la fraction exagérée du romantisme. « Jeune-France » et « Bousingots » sont négligeables en matière d'évolution romanesque. Les côtés faibles du mouvement romantique étaient surtout cette haine forcenée du convenu et du banal, qui poussait certains de ses adeptes aux inventions les plus baroques, sous prétexte d'art neuf, ce mépris hautain du « bourgeois » qui les incitait aux plus risibles extravagances en vue « d'épater » et de « hérisser » le « philistin ». Ce fut l'écueil où échouèrent les Petrus Borel et autres conteurs « chevelus ».

Cependant nous rendrions trop incomplètement l'aspect du romantisme si, à côté du roman historique ou fantastique, à côté des confidences sentimentales, nous ne signalions pas les nouvelles d'Alphonse Karr, d'Henri Mürger (1), de Gérard de Nerval et les œuvres de Théophile Gautier. Ce groupe poussa quelque temps le roman vers la *fantaisie* et Gautier garde, aujourd'hui encore, un grand prestige. Ses théories esthétiques trouvèrent trop d'écho

(1) Mürger ne vint, il est vrai, qu'après l'école romantique, étant né en 1822.

chez nombre d'artistes contemporains pour que nous omettions de les rappeler.

Alphonse Karr fut un fantaisiste indépendant de toute école. Son premier roman, *Sous les Tilleuls*, tombait dans la sensibilité emphatique. Les innombrables nouvelles qu'il publia ensuite et ses pamphlets acérés, *les Guêpes* notamment, lui valurent un renom d'originalité et d'esprit mordant : il est, avant tout, humoriste; il réussit à donner un tour piquant et imprévu à ses idées et à colorer ses excentricités ; il jongle avec les paradoxes et les boutades. Mais son œuvre demeure épisodique. Le bon sens aigu et la finesse barbelée qui en forment les principaux mérites sont, en effet, inimitables. Par son style inégal, il dénonce une possession imparfaite du génie de la langue française.

H. Mürger attira un instant l'attention vers le monde des « bohêmes », avec ses *Scènes de la vie de Bohème* dont la drôlerie, un peu déteinte et démodée aujourd'hui, s'unit à une émotion assez pénétrante et assez humaine pour faire vivre le livre. Mürger est même parfois poignant.

La fièvre romantique avait donné l'essor à toute une volée d'artistes, poètes, peintres, musiciens, philosophes, plus riches d'idéal entrevu, d'ambitions déchaînées d'aspirations vers la gloire, que nantis de la « forte somme ».

C'est l'existence et la physionomie de ces compagnies franches d'oiseaux tapageurs et frivoles que Mürger excelle à raconter. Nadar, Champfleury, Vitu, une cohue d'autres se divertirent à le faire également, mais sans égaler l'auteur de *la Vie de Bohème*. Schaunard, Marcel, Barbemuche, Colline, incarnent ainsi des types curieux d'une

époque qui nous semble aujourd'hui aussi lointaine que l'âge de pierre. Au reste, c'est à l'école réaliste autant qu'au groupe romantique que nous pourrions relier Mürger. Il a vu un côté très restreint, très momentané et très bizarre de la gueuserie sociale ; il l'a observé et peint, en l'exagérant beaucoup, mais avec une verve remarquable. D'autre part, le fond de poésie qui est dans ses œuvres, sa nature même, le ramènent sous le drapeau romantique. Il a, lui aussi, la brûlure pessimiste. Sous ses éclats de rire, prenons garde que des sanglots se dissimulent, et, l'orgie terminée, assurons-nous bien que ses héros ont de douloureux et navrants réveils. Qu'il est loin, dès lors, de l'impassibilité réaliste ! Il s'accorde aussi toutes les libertés de langage que le mouvement anti-classique a mises à l'ordre du jour. Il a « fait abus de la gaîté charivarique, des plaisanteries féroces, des hyperboles excentriques, des métaphores incohérentes : il a trop multiplié les images de ce genre : *« sa figure éprouva un tremblement de terre »... « il jeta sur la dinde des regards capables de la faire rôtir... »* (1)

En même temps que Mürger, il faut rappeler Gérard de Nerval. Cet écrivain, qui a laissé dans le « récit de voyage » un chef d'œuvre, *le Voyage en Orient,* tenait à Musset par un goût inné d'élégance, l'ardeur inquiète de l'esprit, une mélancolie attristée, un tour élégiaque dans les idées. Sa passion du pittoresque tapageur en a fait un frère d'armes de l'auteur des *Jeune-France.*

L'éducation de Gérard de Nerval, faite en Allemagne,

(1) Fréd. Godefroid.

avait beauboup développé ses penchants à la rêverie : il s'y était inoculé le romantisme allemand, alors naissant. On conçoit l'enthousiasme avec lequel, en France, il se jeta dans la mêlée. Tout le monde sait comment, de cette exaltation poétique, il vint à la folie et au suicide.

Ses premières productions, *la Main de gloire,* qui dut faire partie du volume des *Jeune-France* par Gautier, puis *la Bohème galante,* pétillent de verve paradoxale, de sève hétéroclite, et sont tout à fait dans la note de son groupe. S'il n'alla pas jusqu'au bout dans le sens du baroque, c'est que son tact littéraire le sauva. Sa fougueuse inspiration l'a entraîné à écrire des pages d'une bizarrerie déconcertante, et cependant son nom ne quittera point le tableau des lettres. Outre ses dons merveilleux de poète, l'auteur de *Sylvie* sut manier une langue nette, brillante, élevée, qui le sacra « styliste ».

Si nous voulons, toutefois, personnifier dans un auteur de l'époque, cette fantaisie romantique dans ce qu'elle a de plus essentiel, c'est à Théophile Gautier qu'il faudra nous arrêter.

« Peu d'écrivains contemporains ont laissé un monument littéraire aussi important que celui de Théophile Gautier et pas un seul peut-être, parmi les plus célèbres, ne possède à son actif un ensemble de travaux plus colossal (1). »

Romancier, poète, critique d'art, voyageur, Gautier a

(1) Ainsi s'exprime, dans ses *Lundis d'un chercheur*, le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, aux recherches inappréciables de qui devront recourir tous ceux qui voudraient connaître, de façon approfondie, Th. Gautier, G. Sand ou Balzac.

abordé tous les genres. Dans tous son action semble s'être portée avant tout sur l'enveloppe de l'œuvre. Il est le grand initiateur du mouvement qui poussa les écrivains à l'adoration de la forme plastique, et les partisans de *l'Art pour l'art* n'ont point de patron plus orthodoxe. Dans le *Cénacle*, il fut une des figures les plus envahissantes : aussi toute une période du courant romantique peut se synthétiser en lui : celle qui, par divers côtés, se rapproche surtout du réalisme. Il fit d'abord partie des *Jeune-France*, qu'il railla ensuite impitoyablement dans le livre auquel il donna leur nom. Nul ne ridiculisa comme Gautier l'engouement gothique et féodal, et nul ne décrivit, avec une telle intensité de relief, les accessoires dramatiques du romantisme : auberges, coupe-gorges, vieux pignons vermoulus, châteaux-forts, etc.

Admirablement doué pour la forme, le rutilant auteur du *Capitaine Fracasse* fut, comme romancier, peu riche de fond et d'idées. La musique voluptueuse de sa phrase exceptée, il ne paraît point qu'il doive rester de son œuvre romanesque quelqu'impression durable et profonde. Ses *contes* pas plus que la libertine *Mademoiselle de Maupin*, pas plus que *Fortunio*, ne renferment une pensée philosophique ou morale qui les fixe dans l'esprit, des types qui soient humains, ou des scènes dont l'originalité puissante s'impose. Gautier ne se glorifiait-il pas d'ignorer tout ce qui fait l'*art* du romancier ? Il dédaignait, disait-il, de trouver une intrigue captivante, de créer des êtres qui vivent et agissent, qui pensent et parlent comme des hommes. Toutes ses productions se tiennent surtout par leur fantaisie extraordinaire.

S'il avait peu d'idées, il manquait aussi de sensibilité. C'est un impassible, et, sous ce rapport, il nous annonce déjà le réalisme. Son cœur ne bat que pour l'émotion artistique. L'émotion humaine lui est inconnue. L'amour, chez lui, ne souffre pas, ne s'exalte pas, ne palpite pas. « Théo » ne sait ce que sont la passion et ses fièvres, il ne conçoit l'amour que comme une admiration froide pour la beauté plastique, « sculpturale » comme il aime à dire. Cependant, prétend-on, il est sensible, puisqu'il est pessimiste ! Il est pessimiste, puisqu'il a écrit *la Comédie de la mort*, qui est une des œuvres les plus désespérées et les plus frissonnantes que la peur de la Camarde ait inspirées !

Mais cette « peur de la mort », ce pessimisme ne touchent pas à la sensibilité : ce sont des impressions physiques. C'est toute l'horreur et le dégoût de la créature pour l'anéantissement, qui parlent en lui : c'est une sorte d'effroi tenaillant et instinctif, comme celui qui, dans les ténèbres, étreint les petits enfants..... Il n'est ni réfléchi ni analysé.

Gautier, n'ayant ni psychologie, ni amour de la vérité, ni souci de la morale, ignore les cordes qui, en vibrant, captivent vraiment l'intérêt des hommes.

Qu'a-t-il donc qui attire et séduise ? Quel don mystérieux le sacra chef d'école ?

Ce fut un virtuose de la plume, un charmeur de mots comme il s'en rencontre peu. Il fit, dans l'art d'écrire, une vraie révolution, Th. Gautier, on le sait, s'était d'abord consacré à la peinture : toutes les couleurs de sa palette, il les transporta dans son style. Celui-ci a des nuances chatoyantes, des éclats splendides, des éblouissements.

Parfois cette exubérance devient fatigante, au même degré que la préoccupation d'étonner « le bourgeois ».

A ce culte de la forme, à cette esthétique purement plastique, dont son style n'est qu'un reflet, le romancier a tout sacrifié. On en peut trouver la preuve dans la préface de cette œuvre dissolvante par excellence, *Mademoiselle de Maupin*, qui est un chef-d'œuvre de dépravation.

Ainsi la magie même de son talent le rend plus dangereux, et ses hardiesses furent exagérées comme à plaisir par ses imitateurs. Notons ici qu'il n'était pas inconscient, mais qu'il aimait à poser pour le « dilettante en scandale ».

Nous ne pouvons nous arrêter aux beautés descriptives dont fourmille le *Capitaine Fracasse*, qui est le vrai type du roman fantaisiste : mais disons que tout y vit, y grouille, y surgit, buriné avec un réalisme parfois trivial, avec une « furia » échevelée, mais saisi sous un jour pittoresque et imprévu. *Le Château de la misère, les Comédiens du Chariot de Thespis, les Rosses* sont des tableaux dont le regard a peine à se détacher. Pourtant il manque au *Capitaine Fracasse* je ne sais quoi de fondamental. Car la fantaisie peut improviser et décrire des épisodes superbes : seul le don de l'invention conserve et soutient (1).

Pratiquant de la doctrine *l'Art pour l'art*, comme il en était le théoricien, Gautier voulut être impersonnel. En réalité, c'est lui-même qu'il mit toujours en scène et, à son insu, il

(1) Il est impossible, à propos du *Capitaine Fracasse* de ne pas évoquer le nom de Scarron, auteur du *Roman Comique* où se retrouve l'idée première de l'œuvre de Th. Gautier.

vint grossir l'armée individualiste. Cependant il prétendait faire tenir toute sa formule esthétique en ces deux termes : *voir* l'objet avec un coup d'œil de peintre, le *reproduire* impassiblement quelqu'attirant, repoussant, noble, vulgaire, ou même insignifiant qu'il soit. Assujettissant le fond et l'esprit à la forme plastique dans l'art du roman, il a enseigné le souci d'une phrase vive et serrée, picturale et musicale. Que n'a-t-il davantage prémuni cette dernière contre l'abus des néologismes et des termes techniques ! Mais avait-il qualité pour le faire, lui qui disait : « Il faut qu'il y ait, dans chaque page, une dizaine de mots que le bourgeois ne comprenne pas : c'est ce qui relève pour lui la saveur du morceau. » ?

IIIme PARTIE.

CHAPITRE I.

LE RÉALISME.

L'évolution réaliste correspond littérairement à l'évolution politique, consacrée par le mouvement de 1848, qui amena la victoire de la petite et de la moyenne bourgeoisie sur la grande. Balzac, le premier des réalistes déclarés, est autre chose, sans doute, que le peintre de la petite bourgeoisie : il s'est essayé à défendre « le trône et l'autel », l'aristocratie et le clergé : mais ses efforts sur ce point furent stériles. En pratique, son art aboutit à donner de l'importance aux mœurs plutôt vulgaires que noblement bourgeoises. Concurremment, il a étalé les vices, les faiblesses et les ridicules de la haute bourgeoisie, et par là même il a contribué à son abaissement.

Le réalisme se manifesta surtout dans la littérature « en prose » tandis que le romantisme, dont la marche avait coïncidé avec l'ascension des hautes classes, avait envahi la poésie. Une génération qui fait presque profession de

mépriser les vers succède à la génération des Hugo, des Musset, des Vigny, des Lamartine, des Gautier. Les trois premiers grands romanciers de l'époque qui se lève sont uniquement prosateurs : Balzac, Mérimée, G. Sand, n'écrivent qu'en prose, et s'ils ont passé par le romantisme *(Les Chouans, La Chronique du temps de Charles IX, Indiana)* ils s'en sont promptement dégagés pour arriver à l'observation critique. Le réalisme, basé sur cette dernière, fut une réaction contre les excès de l'idéalisme. C'est la revanche de l'analyse dédaignée par l'école précédente et sacrifiée à l'imagination et au sentiment.

Quelle avait été la conception de l'art par les romantiques ? Nous l'avons vu, c'était une inspiration du cœur, seulement guidée par la fantaisie la plus capricieuse et par le sentimentalisme, abstraction faite du réel et du vécu : un rêve par conséquent. Le réalisme, outrant les procédés d'investigation, donnant à l'observation une importance trop prépondérante et tombant dans le système, devait réduire son esthétique à n'être plus qu'une anatomie sèche et froide de la réalité. Cette réaction se produisit d'abord dans le théâtre, parce que, dans tous les combats du romantisme, c'est le théâtre surtout qui est le champ de bataille des idées. Quelque difficulté qu'on puisse éprouver à prendre l'école dite *du bon sens* au sérieux, et bien qu'elle soit, non une école originale, mais plutôt la résultante d'un compromis, il faut reconnaître qu'elle jeta le premier cri d'alarme. Elle réagit, avant tout autre, contre la convention romantique, les abus du romanesque, l'immatérialité et l'invraisemblance des héros à la mode. Elle fut maladroite sans

doute, mais louable dans son goût pour la vérité, dont une des principales manifestations est le besoin et le souci de l'observation. De la scène, ce goût se répandit dans le roman, qui devait devenir le véritable terrain du réalisme, se prêtant davantage à la peinture du réel. Dès lors, le roman cesse d'être une confession théâtrale et factice pour devenir une image de la vie. Aussi la première réforme opérée par le mouvement nouveau, c'est l'abolition du « Moi » étalé, qui s'était imposé si prépondérant, si absorbant dans les préoccupations des romanciers idéalistes. Bien qu'ils restent inconsciemment personnels, les grands écrivains réalistes affectent de se retirer de leur œuvre le plus possible, et de remplacer la connaissance de leur « Moi » intime par l'étude l'analyse, la compréhension des sentiments et des passions d'autrui. Le roman devient une enquête. Le subjectif fait place à l'objectif. Si le réalisme devait tomber dans de grands écarts, s'il devait amener le triomphe du naturalisme c'est-à-dire d'un art rapetissé, incomplet et faux, n'oublions donc pas qu'il fut initialement un bel effort vers le vrai. En effet, le principal résultat de ces excès était de créer un ardent besoin de revoir des hommes vraiment humains et des femmes tenant à la terre.

Indépendamment même de ses excentricités, le romantisme devait fatalement déchoir : il avait été un élan spontané, sans règle ni discipline, divisé dès sa naissance et disséminé parmi des groupes multiples : nulle communauté de dogme, nous l'avons vu, n'existait à proprement parler, mais plutôt « l'unité et l'entente dans l'impatience

et le dégoût des anciens dogmes » (1). Il devait, à son tour, subir une réaction, et comme ses plus grandes fautes avaient été commises dans le domaine de la sensibilité et de l'imaginaire, ici encore c'est à leur contraire, la *réalité*, que cette réaction devait demander des armes.

Cette dernière, non plus, n'eut pas tant le caractère d'une doctrine nouvelle que celui d'un mouvement naturel et invincible. Mouvement analogue aux courants qui avaient suscité le *Gil Blas* après tous les romans de Mlle de Scudéry et de son groupe, la *Nouvelle Héloïse* après les contes de Voltaire, analogue enfin à celui qui, aujourd'hui, fait succéder un esprit néo-chrétien, psychologique, idéaliste, aux dévergondages du naturalisme.

Le goût pour la *réalité* ne s'arrêta pas seulement à la littérature. Ce fut un envahissement général. L'art de la peinture subissait une crise. La peinture réaliste, dont Courbet fut le propagateur le plus célèbre, a précédé ou accompagné l'évolution du roman, et cette concordance s'explique d'autant plus facilement que les cénacles romantiques avaient plus intimement mêlé les groupes d'artistes aux groupes de littérateurs. Il serait curieux, mais cela dépasserait notre plan, de poursuivre la constatation de ce fait en montrant comment, au scrupule de métier, à la minutie et à l'exactitude que les peintres introduisaient et prônaient dans leur art, correspondit le fétichisme dans « l'écriture », que Flaubert poussera au suprême degré et ce

(1) M. G. PELLISSIER. *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle en France.*

souci de peindre avec la plume, de serrer d'aussi près que possible la description, de faire voir les objets, de les évoquer en mots strictement adéquats, qui tourmentera les Goncourt.

A côté des arts, l'histoire se faisait aussi minutieuse et réaliste ; le caractère scientifique et démonstratif envahissait toutes les voies de l'esprit.

Du reste, l'évolution devenait générale. Elle progressa avec la marche de plus en plus accélérée du réalisme vers la *réalité* stricte. En religion, le rationalisme s'affirme ; en morale, le matérialisme succède au spiritualisme ; dans les sciences, Darwin, Littré, Claude Bernard introduisent le principe de la réalité positive prise pour base, et s'attachent à acquérir de la nature une notion plus exacte et plus complète. Dans les régions philosophiques apparaissent, d'une part, le positivisme, dont le caractère essentiel est d'exclure rigoureusement tout ce qui ne se prête pas à une vérification empirique, et, d'autre part, le déterminisme, qui « réduit l'homme à des phénomènes de conscience et la nature à des phénomènes de mouvement, cherche l'explication des choses dans les choses mêmes, note et classe des faits, et considère qu'il n'y a de réel en nous et hors de nous qu'une succession indéfinie de petits faits » (1). En sociologie les *faits sociaux* deviennent seuls admis et, remplaçant l'ensemble raisonné qu'on appelle la *question sociale*, ils amènent le triomphe du particularisme sur l'humanitarisme.

(1) M. G. PELLISSIER : ouvrage cité.

Quand il reparaît, vers 1840, le réalisme dans l'art, et spécialement dans les lettres, était oublié depuis plus d'un siècle. On cite, en effet, comme des réalistes, Racine que les entraves conventionelles du « genre noble » détournèrent de la réalité, et La Bruyère qui nous frappe comme un observateur misanthrope du monde réel. Au XVIII[e] siècle, la notion de la vérité dans la peinture des hommes s'était émoussée, étouffée d'abord par la littérature à thèse, ensuite par un courant léger, spirituel et satirique. Presque seul, Restif de la Bretonne y représente le réalisme par ses pires côtés. Au début du siècle présent, une littérature uniquement sentimentale et imaginative s'opposa longtemps à sa réapparition.

Cette évolution, opérée en France dans tous les ordres intellectuels, ne fut pas nationalement isolée.

Tandis qu'il commence à circuler dans les régions littéraires françaises, la littérature anglaise et la russe étaient déjà conquises au réalisme. Ce que nos impressionnistes doivent aux Anglais, à l'art des Richardson, des Dickens, des Tackeray et des G. Eliot, pourrait faire l'objet d'une intéressante étude, qui développerait trop le présent travail. Au surplus le verrons-nous dans l'examen particulier de nos grands initiateurs naturalistes. Cependant, puisque l'imagination française semble, depuis quelque temps déjà, s'orienter vers la « pitié » et la « charité » qui caractérisent le réalisme russe, disons un mot de ce dernier.

En 1840, il y avait en Russie une école qui s'intitulait l'école *naturelle* ou *naturaliste*, et qui absorba toutes les forces littéraires du pays. Elle devançait le réalisme, tel

que Flaubert devait le fixer. Quelques-uns de ses membres inaugurèrent les conceptions désenchantantes et navrées ainsi que la brutalité des tableaux, la trivialité forcée et grossière d'expressions, que M. Zola acclimatera en France. D'autres, fuyant ces excès, se rapprochèrent plutôt des Anglais, et communiquèrent à leur talent la salutaire et forte impulsion d'un effort vers la bonté, vers la compassion évangélique.

Le vicomte Melchior de Vogüé, à qui nous devons ces détails, détermine fort bien la différence fondamentale qui sépare les réalistes français des Anglais et des Russes.

L'âme du réalisme chez ceux-ci est précisément la tendance à la pitié et à la solidarité chrétienne, au lieu qu'on peut définir les réalistes français à l'aide du jugement porté par Taine sur Stendhal et sur Balzac :

« Ils aiment l'art plus que les hommes ; ils n'écrivent point par sympathie pour les misérables, mais par amour du Beau. »

Singulière contradiction, du reste, qui, dans la pratique, semble faire constamment dévier cet amour vers la peinture du laid et du repoussant !

. . . .

L'art réaliste, nous l'avons déjà indiqué, est un art d'observation, en contraste avec l'art d'imagination. Ses partisans proclament, parmi leurs dogmes, la nécessité de saisir la vie telle qu'elle apparaît dans son ensemble, avec ses manifestations multiples et complexes. Il exclut le parti pris et la passion chez l'écrivain. Celui-ci devra voir les choses et les hommes le plus exactement possible : il lui faudra les

peindre tels qu'il les voit. Le goût du vrai sera son premier guide. A l'aide de ce goût, il choisira, dans la masse des détails que comporte la réalité des choses, les plus significatifs. Il les combinera et les présentera de façon à nous donner l'illusion du réel. Dans cette disposition, il se gardera d'introduire quoi que ce soit pour démontrer une thèse, il évitera de laisser percer sa personnalité, de rien révéler sur ses passions : il ne doit peindre que le vrai, et la passion l'altère toujours.

Telle est la théorie idéale des réalistes. Elle est délicate dans l'application et difficile à faire entrer dans le cadre général de l'art du romancier. Ce cadre exige pour être rempli trois conditions, selon M. F. Brunetière :

Il faut que l'artiste voie, sente, pense. Avant tout, il saisira sous forme d'images ce que le vulgaire des hommes n'entrevoit que sous forme d'expression arbitraire des choses : il lui faut ensuite communiquer à la nature l'allure de ses propres sentiments : enfin, il lui reste à dégager la beauté secrète du fouillis des éléments prosaïques. S'il néglige les deux premières conditions, il produit des conceptions belles, mais froides, inanimées. S'il se soucie de la seule deuxième, son œuvre sera peu vraie et troublante ; s'il ne s'arrête enfin qu'à la première, il n'obtiendra qu'une esthétique patiente, observée, mais incomplète et servile. Or, c'est ce dernier parti que, depuis Balzac jusqu'à M. Zola, les romanciers réalistes ont adopté. Cette tendance étroite a donné à leur art ce cachet de stérilité et de mesquinerie qu'il a, sauf exceptions, toujours

présenté chez nous, et qui l'a fait tomber dans le sarcasme, la brutalité grossière et le noir pessimisme.

Par la force des choses, il a constamment incliné vers le laid, le grotesque, le bas, pour aboutir souvent à l'obscène : de cette perpétuelle attention prêtée aux faiblesses déconcertantes, aux pesantes misères humaines, de cette préoccupation incessante du répugnant, naît invinciblement le pessimisme. Celui de Balzac nous en fournira une première démonstration. Les réalistes réclament, pour leur, Stendhal, à cause de ses tendances à l'exactitude sèche et de ses prétentions à l'analyse scientifique.

Que l'auteur du *Rouge et Noir* les ait devancés, cela est incontestable : il a leur hantise du fatalisme des tempéraments, leur fétichisme sensationnel et physiologique. Il croit à la prédominance de la complexion et du milieu sur la personne, et c'est ainsi qu'il précède Balzac.

Mais l'auteur de *la Comédie humaine* est le premier des réalistes « absolus ». Il en est le plus puissant et le plus hardi, bien qu'il mêle encore à ce qu'il observe beaucoup d'imagination.

CHAPITRE II.

LE RÉALISME DE BALZAC.

Honoré de Balzac, né à Tours en 1799, est le maître du roman réaliste. Ses œuvres reproduisent son caractère et son existence. Toujours harcelé de dettes et hanté par le problème douloureux d'éviter la misère, il brossa la peinture la plus colossale qui ait jamais été faite, des assauts que l'humanité livre à la fortune. Cette peinture est au plus haut point sensuelle, parce que Balzac était, de naissance, un sensualiste et un rabelaisien. Son masque le révèlerait, si même il n'avait pas écrit *les Contes drôlatiques*. Il était dans la vie comme nous le trouvons dans ses romans, fort et adorateur de la force, travailleur acharné, indomptable d'énergie, de volonté et de ténacité ; à côté de cela, trivial, vulgaire, d'une gaîté de mauvais aloi, tapageuse et brutale. Doué d'une nature pléthorique, sa sève est exubérante, ses fresques sont massives, son imagination, inépuisablement inventive.

Cette fougue enthousiaste, il la portait en tout, jusqu'en sa vanité qui était naïve, inconsciente et énorme. Dans son corps circulait la vigueur d'un athlète, dans son âme flambait le feu d'un artiste.

Jusqu'en 1829, tout ce qu'il écrivit parut sous la signature d'H. de Saint-Aubin, de Viellerglé, etc. : ce sont des romans longs, ennuyeux, maladroits. Mais en 1829, il

signe un roman historique, *les Chouans*, qui est remarqué. Il commence à observer et il conçoit le plan de la *Comédie humaine*, dont il avait achevé dix-sept volumes quand il mourut, en 1850.

Il a renouvelé le roman en le ramenant à sa condition première, essentielle et indispensable : l'observation. Le but du romancier est de peindre la vie : forger des chimères appartient plutôt au poète. Jusqu'à Balzac on faisait du roman une analyse intime, un tableau de la passion. En reproduisant la vie, il a voulu que son œuvre fût le résumé de son époque, qu'elle traduisît l'existence contemporaine dans ses traits les plus significatifs, en un mot qu'elle présentât l'histoire des mœurs au XIXe siècle. Son exhubérance, qui était la rançon de son génie, lui a fait dépasser ce but. Il y a, en effet, disproportion, chez lui, entre l'imagination qui crée et l'art qui donne la mesure. Il doit à la première son invention neuve et riche, le don de modeler des figures et des ensembles qui font illusion et qu'on n'oublie plus, l'instinct des forces sociales qui animent le monde moderne : il n'a malheureusement ni le tact des proportions, ni, je le répète, celui de la mesure. Sa vigueur sans contrepoids est une puissance souvent aveugle qui, n'étant point maîtresse d'elle-même, ne sait pas choisir parmi ses matériaux, ni commander à ses élans.

Dans l'ensemble imposant de ses travaux, on le découvre, tour à tour, spiritualiste et mystique, réaliste tantôt admirable et tantôt excessif, puis matérialiste et naturaliste systématique.

Au premier courant appartiennent surtout *le Lys dans la Vallée* et *Séraphita*. Ce mysticisme se complique d'un romanesque qui tient au romantisme dégénéré dont Balzac n'a pas assez épuré certains de ses écrits ; d'où, une sensiblerie et des invraisemblances choquantes. Il y avait aussi quelque chose de tendu et de forcé dans ce spiritualisme, qui tombait même dans la superstition, car Balzac avait le goût du surnaturel et du merveilleux, de ce qu'on appellerait aujourd'hui le thaumaturgisme, l'ésotérisme, le magisme ; il était disciple de Swedenborg et, comme nous le montre *Louis Lambert*, il croyait en Cagliostro. Pareil élément se rencontre chez les sensualistes plus fréquemment qu'on ne pense. Mais ce n'est là qu'un côté de sa nature et le moins saillant ; c'est, disions-nous, comme *réaliste* qu'il domine son époque.

Remarquons, avant tout, une différence essentielle entre son réalisme et celui de ses successeurs. Il ne s'inspirait de la réalité que pour la transformer. Il avait compris que l'art étouffe dans l'imitation servile. Ses descendants prendront l'étude de la réalité comme *but* : Balzac n'y voyait qu'un *moyen*.

C'est pourquoi ses caractères sont logiques, tout en étant parfois faux ; c'est pourquoi ils se développent si rationnellement ; c'est pourquoi les passions qu'il analyse nous paraissent si conséquentes avec elles-mêmes. Elles sont plus « d'une pièce » que la vie ne nous les découvre, arrêtées qu'elles sont souvent, dans celle-ci, par les faiblesses et les irrésolutions humaines.

Mais Balzac est vraiment réaliste parce qu'il sait voir

très clairement certaines faces des hommes et des choses, et les reproduire en leur donnant un saisissant relief : il perçoit les premiers tels qu'ils sont, et les possède bien : il les fait évoluer au centre d'épisodes qui, sans être réels, sont si vraisemblables qu'ils deviennent identiques à la réalité.

Épris fortement du vrai, il le poursuivit toujours. Aussi devait-il être le grand agent de la réaction contre l'imaginaire et le sentimental outrés. Les individualistes avaient prétendu incarner en leur *moi* toute l'humanité. Balzac leur oppose l'impassibilité et l'impersonnalité réalistes. Il proclame qu'étudier l'homme seulement dans ses sentiments et sa psychologie, c'est l'étudier de façon incomplète : il faut le surprendre aussi dans son corps et dans sa physiologie : il faut expliquer les caractères par le tempérament, les affinités, les habitudes et le milieu. Par malheur, le *systématique* et le *trop absolu* sont les écueils dangereux de cette théorie.

Si nous en croyons le V[te] Melchior de Vogüé, *(le Roman russe)* la part de Balzac, dans les origines du réalisme, serait surtout dans la main-d'œuvre : « construction des grands ensembles où tous les matériaux se commandent, préparations héréditaires des tempéraments, inventaire des milieux et détermination de leur influence sur le caractère. » Quant à lui-même, Balzac est, au fond, un individualiste et un fougueux idéaliste ; ses portraits sont glorifiés par sa vision intense ; son rêve les enfle et les exalte. Chez ses successeurs, au contraire, ils sont « exacts et tristes comme des signalements de police ».

Pour bien saisir la différence fondamentale entre Balzac et

les réalistes qui sont venus après lui, qui ont travaillé d'après sa méthode et repris ses procédés en les rapetissant, il faut, continue M. de Vogüé, « remonter à la conception première des caractères. Comme l'auteur classique, Balzac se dit : « Étant donnée cette passion, quel homme me servira à l'incarner ? » — Les autres font le raisonnement inverse : « Étant donné cet homme, quelles sont les passions dominantes qu'il subit. »

Il est bien certain que son œuvre produit l'illusion de la vie réelle, que ses acteurs ont, au plus haut degré, l'apparence de la nature ; mais il n'est pas moins certain qu'au lieu de copier avec servilité ce qu'il voit, il décrit son rêve. Ce rêve s'impose à nous comme la réalité, parce qu'il s'est offert à lui avec une telle précision de détails, qu'il lui a fait illusion à lui-même.

C'est là, dans son réalisme, la part d'abstraction et d'idéalisation signalée en passant tout à l'heure. Ici, encore, quelque chose le sépare des écrivains idéalistes et romantiques. C'est que ses personnages, mus par une seule passion, évoluent avec toutes les modifications, subissent toutes les influences que cette passion comporte dans la vie. Ces modifications, ces influences, les idéalistes, habitués à ne regarder que l'esprit et l'extra-matériel, les négligeaient totalement. Son observation puissante a amené Balzac à devenir, lui, un créateur génial d'êtres et d'ensembles.

Son réalisme éclate surtout dans la connaissance merveilleuse qu'il a des classes moyennes, l'intelligence pénétrante et l'intuition — car il imagine autant qu'il voit et qu'il observe — des conditions nouvelles dans lesquelles se

présente la bataille de l'existence, et dans lesquelles, par conséquent, ces classes montent à l'assaut des jouissances. Au lieu de diriger ce réalisme, suivant les traditions de l'esprit français, vers le sarcasme et la satire, il le pousse dans la voie du tragique.

Nous avons dit qu'on découvre enfin chez Balzac un naturaliste.

Cela est vrai en ce sens que son amour du réel, quand il s'exagère, est tenté de négliger la psychologie pour la physiologie. Le romancier braque trop souvent alors son objectif sur les côtés bas de la nature humaine. Il est « naturaliste » parce qu'il aime l'homme pour lui-même, comme sujet. Il ne lui demande que de se manifester, fût-ce sous ses faces les moins nobles. Comme le chirurgien, qui s'enthousiasme pour un ulcère épouvantable si le cas est curieux, il s'exalte devant les beaux « sujets », sans s'inquiéter s'ils sont propres. Il décrit les choses laides telles qu'il les voit, crûment, sans ménager nos nerfs ni notre âme. Enfoncé dans son travail scientifique, il ne regarde, n'entend, ne comprend rien d'autre : l'ignoble et le bas, voilà pour lui de bons champs d'expérimentation. Ne fraie-t-il pas les chemins à M. E. Zola ?

En théorie, toutefois, ce naturalisme est encore loin de celui de l'école de Médan. C'est le « réalisme », au sens dévoyé qu'a pris ce terme depuis les amplifications et les excès des disciples de Balzac.

A quelles idées générales obéissait le maître dans la conception et l'exécution de ses romans ?

« Balzac a considéré l'homme comme formant une seule

famille, et, à travers la variété des individus, il a maintenu le caractère constant de la race (1). » Il s'inspire des théories de M. Geoffroy St-Hilaire, sur l'humanité comparée à l'animalité. Tous les hommes se ressemblent, comme un animal d'une espèce ressemble à un animal d'une autre espèce. Les hommes sont aussi divisés en « espèces ». Celles-ci diffèrent suivant le milieu social où elles se développent. Un campagnard n'est pas un provincial, lequel est autre qu'un parisien. Balzac nous analysera donc les passions humaines d'après cette classification. Il décrira l'avarice chez le Parisien, chez le provincial, chez le rustique. De plus, il envisagera l'avarice du grand seigneur, du bourgeois, du « petit peuple », dans chacun des trois groupes.

Quant aux femmes, il les prend pour des êtres *psychologiquement* tout à fait différents des hommes, tandis que la femelle est, *physiologiquement*, pareille au mâle. L'homme est donc regardé par lui comme faisant partie d'une espèce sociale. Dans la femme, il ne voit parfois « qu'un être flottant qui n'appartient en propre à aucune espèce », selon l'expression de Paul Albert.

Se posant en face de l'homme, Balzac l'estime « une force ».

Il tient cette force pour libre, sans entraves. La folie même, les plus tristes vices, il les exalte, ils acquièrent sous sa plume je ne sais qu'elle grandeur tragique et

(1) M. P. MORILLOT. *Le Roman en France depuis 1600 jusqu'à nos jours*. Voir aussi dans *les Essais* de Taine l'étude sur Balzac

redoutable. Dans l'épopée triomphale de la passion, qu'il réalise, il enlève à son sujet la direction du libre arbitre : l'homme n'est plus poussé que par les conditions physiologiques de sa nature.

En résumé, c'est une brute qui n'a que des instincts et des appétits, et qu'il faut maintenir sous un joug de fer. Voilà le motif pour lequel Balzac, qui ne considère la société que dans le présent et sans tenir compte des progrès réalisés sur des âges plus barbares, est partisan de l'ancien régime. Il connaît fort mal celui-ci, mais il lui paraît avoir atteint l'idéal de l'autocratie absolue. Comme, d'autre part, le catholicisme réunit l'ensemble des dogmes et des préceptes les plus propres à dompter les mouvements de l'homme, Balzac est aussi défenseur du catholicisme : « J'écris, dit-il, à la lueur de deux vérités éternelles, la Religion et la Monarchie. »

Voilà le fond de ses idées sur l'homme. Que pense-t-il de la société ?

Le monde qu'il retrace est mené par l'intérêt et la passion, en un mot, par l'*égoïsme*. La morale y est représentée par les convenances et les lois. Tout le ressort de la vie sociale, le jeu de *la Comédie humaine*, consiste dans la lutte des instincts, de la ruse et de l'audace, contre cette double barrière. Cette vue le conduit au plus noir pessimisme :

« Quelque mal que l'on te dise du monde », s'écrie, dans *le Père Goriot*, Rastignac — un de ses héros — « crois-le : il n'y a pas de Juvénal qui puisse en peindre l'horreur couverte d'or et de pierreries ».

Et les personnages de Balzac répètent et exagèrent cette note : ils sont au suprême degré désenchantants.

La source de cette tendance est dans la désillusion. Ce pessimisme a une base scientifique. Il est raisonné. Ce n'est plus celui de *René*, qui vient d'une exaspération de la sensibilité et de l'orgueil dans l'individualisme. L'auteur du *Père Goriot* juge l'existence laide et c'est pour lui un plaisir, haineux et douloureux à la fois, de flétrir, par des mots crus et de sceptiques tirades, les rêves qui nous la feraient paraître belle et pure.

Philosophe amer et triste, il manque d'idéal dans la conception de la vie, ou plutôt il place cet idéal dans la découverte et la dissection de hideuses maladies morales.

Qu'est-ce donc qui l'a amené à ce pessimisme ? Son tempérament, qui lui a fait peindre, non des individualités, mais des ensembles, c'est-à-dire, « *la société* » ; celle-ci fait paraître l'homme sous ses plus vilains aspects, parce que, ce qui frappe surtout chez elle, c'est la lutte pour la vie, « *the struggle for life* ». Or, la lutte pour la vie développe et fait monter au jour toutes les mauvaises passions, les convoitises et les haines. Balzac a vu toutes les conditions au milieu desquelles, dans l'existence moderne, l'universel appétit de l'or et de la volupté se déchaîne, et ces conditions sont affreuses, en vérité : mais ses tendances brutales et violentes l'ont poussé à les grossir et à les enlaidir encore.

A son avis, le romancier peut tout décrire. Il ne doit reculer devant rien : il se complaît en des tableaux sensuels, qu'il force pour arriver à l'effet. Sceptique, inquiet et raffiné, il se meut à l'aise au milieu de toutes les roueries

du vice. Il est le peintre indépendant par excellence. Il a cependant abouti, malgré ses intentions, et en raison même de son talent d'observation, à une fort maladroite apologie de la haute aristocratie. Malgré sa haine et son mépris pour la bourgeoisie, c'est la bourgeoisie qu'il excelle à mettre en scène.

On lui découvre une autre faiblesse, et celle-ci se rattache aux théories romantiques. C'est sa croyance à la loi des *contraires* régissant le monde et déterminant les mouvements du cœur humain.

Elle le fait tomber dans le goût de *l'antithèse,* qui est un dogme romantique. D'après Balzac, les courtisanes ont toutes le désir obstiné, au cours des plus basses débauches, d'aimer purement, idéalement. Les honnêtes femmes, au contraire, surtout celles que l'éducation et le milieu contiennent dans la vertu, ont un irrésistible entraînement vers les troubles de l'amour sensuel. Partant de là, nous observons que ses femmes perdues gardent toutes dans l'âme une tendresse romanesque, tandis que ses grandes dames présentent, dans leurs amours , un côté orageux et impur.

Sur d'autres terrains, il recouvre tout son génie. Il a réussi à introduire dans le roman cet élément, tout neuf alors, de *la science des choses,* des milieux expliquant l'existence, complétant les physionomies, permettant de reconstituer une époque à l'aide de ses mœurs générales. Sur ce point, il a été merveilleux. Il a bien compris aussi le rôle que doit avoir la femme dans la société moderne; mais où il reste maître, c'est dans la création des types.

Pour arriver à l'effet de vérité et de relief qu'il y réalise,

il part d'un principe. Obéissant à sa philosophie fataliste, il voit tout homme poussé par une seule passion. Ses héros sont bâtis d'une pièce. Un autre artiste, trop occupé de tout ramener à la peinture de cette passion unique, n'envisagerait qu'elle dans l'homme et, négligeant les notes accessoires qui parachèvent une physionomie, la fausserait. Balzac n'oublie nul trait, n'en perd aucun. Sans doute, son principe l'oblige à ne buriner que des types génériques, qui incarnent un vice ou un instinct, et il ne réussit guère les caractères complexes et composites. Mais, dans les contours des premiers, il atteint des effets de puissance stupéfiants. Les preuves abondent dans son œuvre (1).

Parisien d'éducation, ayant vécu, lutté, souffert dans la fournaise parisienne où toutes les ambitions, toutes les passions, tous les vices viennent aboutir, Balzac avait pu rassembler les dossiers les plus complets sur Paris, et en faire la base de sa *Comédie humaine*. Il est, nous le savons, le principal de nos manieurs de documents. Des séjours fréquents et prolongés en province lui avaient permis de pénétrer aussi l'âme provinciale et de trouver là le véritable terrain de son génie.

Il a régardé les hommes, les femmes, les choses. Il a

(1) Il est impossible, étant donné le cadre de notre travail, d'entrer ici dans le détail. L'étude de Taine sur Balzac, les *Essais* et les *Nouveaux Essais*, de M. P. Flat, les travaux du vicomte de Spoelberch de Lovenjoul sont, pour le curieux et le lettré, remplis de renseignements dans ce sens.

ramené à des cadres généraux tous les caractéres, tous les types rencontrés, et les a reliés entre eux. De là, la grande division de son œuvre en séries de *Scènes* :

1° Scènes de la vie privée : *Modeste Mignon*, etc.

2° Scènes de la vie de province : *Eugénie Grandet*, etc.

3° Scènes de la vie parisienne : *Les Parents pauvres*, etc.

4° Scènes de la vie politique : *Une Ténébreuse Affaire*, etc.

5° Scènes de la vie militaire : *Les Chouans*, etc.

6° Scènes de la vie de campagne : *Les Paysans*, etc.

7° Études philosophiques : *La Peau de chagrin*, etc.

8° Études analytiques : *La Physiologie du mariage*, etc,

Malgré ses défauts, cet ensemble, qui constitue *la Comédie humaine*, est un cycle absolument unique. Balzac a su y condenser les goûts et les aspirations de son temps sans faire de personnalités réelles : c'est là la première originalité de son œuvre, et le secret en semble perdu aujourd'hui, où nous voyons tout roman de types et de mœurs se confondre avec le roman « *à clef* ».

Dans *la Comédie humaine*, c'est la vie sous la Restauration qu'il a reproduite. Les tableaux du grand monde sont véridiques, comme nous l'avons déjà remarqué, mais le petit aussi y est merveilleusement décrit, avec la noblesse de ses humbles joies, ce qui est la poésie du réalisme.

On peut regretter, dans le développement des romans qui composent *la Comédie*, des longueurs et des minuties, l'abus du raisonnement et de la dissertation. Cependant, Balzac, à travers cette prolixité, poursuit un but : il veut, grâce à ces détails longs et précis, faire pénétrer le lecteur

dans un milieu réel. Avouons qu'il y réussit le plus souvent. Son plan paraît fort et la trame, dont il est tissu, serrée. Mais ses intrigues sont quelquefois compliquées et se rapprochent, à l'occasion, des intrigues du roman-feuilleton.

Et puis, il manque, ici encore, de proportion et de goût, il ne sait suffisamment exclure l'artificiel de ses agencements.

Redisons donc que, pour le trouver tout à fait supérieur, il faut méditer ses caractères et ses portraits.

Comme les personnages qu'il met en scène reparaissent presque toujours dans plusieurs romans, nous nous familiarisons avec eux, nous reconstituons l'âme et l'existence de chacun, nous nous faisons une juste idée de ce qu'ils sont, et nous constatons pourquoi ils sont tels. Aussi ses types sont-ils demeurés classiques. Qui ne connaît le Père Goriot, Grandet, Gobseck, Nucingen, Vautrin, Gaudissart, Rastignac, Rubempré, le baron Hulot, le cousin Pons, M. et Mme Cibot, etc. ? Qui n'a dans l'esprit ses avares, ses hommes d'argent, ses déclassés, ses parvenus, ses coquins du grand et du bas monde, ses mondains paillards et roués, ses coquettes, ses bourgeois imbéciles et solennels?...

Tous ces portraits sont vivants, parce qu'ils sont scrupuleusement observés. Mais leur ensemble n'est pas moins vivant, parce que Balzac sait faire jaillir des groupes sociaux une vérité générale, composée d'une foule de vérités particulières. Or, ces tableaux, pris sur le vif et enchaînés logiquement au lieu d'être inventés à plaisir, voilà ce que nul n'a réalisé comme lui. Malheureusement l'ennui et la fatigue naissent parfois de ces descriptions

interminables, de cette dissection patiente, aux prix desquelles il obtient le relief et le naturel. Si la ***description*** et l'***analyse*** sont les côtés brillants de son génie, sachons-en reconnaître les tares. Disons franchement que ses portraits sont démesurés quand il dépeint, par exemple, un visage jusqu'à sa dernière verrue et celle-ci jusqu'au dernier poil follet qui l'agrémente, et notons que ce défaut se retrouve dans ses études de paysages, ses peintures de quartiers urbains, de maisons, d'appartements.

Comment arrivait-il à cette réalité et à cette fidélité surprenante que nous avons admirées chez lui ?

Balzac s'enivrait de son œuvre. Le mot est de Taine. Il entrait dans ses personnages, il en subissait l'obsession et la hantise... Grâce à une étonnante faculté d'assimilation, il se transportait en eux, ne les quittait pas, en parlait autour de lui comme d'êtres réels et, certainement, ils l'intéressaient davantage que ne faisaient ceux-ci. Vivant toujours à côté d'eux, il parvenait à les poser si merveilleusement en pied, qu'un seul mot, placé par lui dans la bouche d'un de ses héros, peignait et rappelait celui-ci tout entier. On n'a jamais dépassé une telle sincérité de conception ni une telle exactitude descriptive.

Cependant nous savons qu'il n'a pas réussi avec un égal bonheur tous les types. Ceux qu'il rend le mieux, ce sont ceux des gens à passion unique et entière, des gens tout d'une venue, qui ont un vice qui les tient et les opprime. Ses banquiers avares et cupides, ses vieux libertins, ses déclassés ambitieux et criminels, ses hommes à profession spéciale et envahissante de leur personnalité,

artistes, gens de lettres, journalistes, sont burinés jusqu'aux dernières lignes, analysés jusqu'en leurs notes les plus subtiles.

Il saisit aussi très bien les petits bourgeois et les figures populaires, parce qu'il est naturaliste et que ces figures se rapprochent le plus de la nature. Si ses gens du monde sont rarement « ratés », ses hommes vertueux et honnêtes présentent souvent quelque côté caricatural et niais. On en a cherché le motif, qui est exclusif de tout parti pris chez Balzac. Au milieu de la grande lutte sociale, parmi les conflits des instincts et des appétits, entourés de ruses et d'expédients, ces hommes semblent un peu dupes : inconsciemment, le pinceau du peintre souligne cette duperie ou cette apparente niaiserie. Dès lors, les êtres naïfs, faibles, indécis, deviennent des silhouettes falottes et sans relief. D'ailleurs, pour Balzac, la vertu n'est le plus souvent que la résultante d'une habitude ou d'une passion : vanité, calcul, orgueil. Par un effet d'optique qu'il ne sait éviter, les gens vertueux lui apparaissent avec des traits de maniaques.

Quant aux femmes, malgré le charme puissant de créatures comme Eugénie Grandet, Ursule Mirouët, etc., le naturel féminin lui échappe parfois dans tout ce qui touche au goût, au tact, dans sa finesse nerveuse, ses nuances délicates et composites, sa réserve innée. Ses jeunes filles chastes et pures sont insignifiantes; il les décrit avec une réthorique qui tombe dans le jargon et le pathos conventionnel, il les montre exagérées dans leur pruderie, mais, tout de suite après, d'une vulgarité qui déroute, ou

hantées par une inattendue concupiscence d'imagination. Elles exercent une mystérieuse attirance, sans avoir la vraie pudeur. Comme il est préoccupé de curiosité scientifique et qu'il ne croit pas à la vertu féminine, ses héroïnes sont précieuses, habiles en amour, rusées et perverses. Elles ne sont que par exception complètement chastes.

Mais il excelle à fouiller les rouées, les voluptueuses, et les courtisanes que sa nature brutale, son goût de la tare physiologique, le prédisposaient à comprendre mieux, ou les « bas bleus », dont son ironie cruelle lui fait surprendre du premier coup tout le ridicule. N'oublions pas, enfin, que c'est surtout la fameuse *femme de trente ans* qui, dans l'ordre de l'amour féminin et du roman intime, est sa principale innovation. C'est elle qu'il a aimée et glorifiée.

Dans l'évolution des genres, le fond même n'est pas tout et la forme a son importance. Les historiens de la littérature sont généralement d'accord pour discuter le style de Balzac. Ce style est comme son art : vigoureux et coloré, mais d'une saveur violente, trouble, alourdi de science et de phraséologie, nébuleux, plein de tâtonnements et de retouches, exubérant au détriment de la rectitude et de la décision. Il est souvent incorrect, verse dans le trivial et le mauvais goût, l'entortillé et le diffus. Balzac s'est plaint toute sa vie des difficultés qu'il éprouvait à « écrire ». Sa correspondance reflète à chaque instant ses tourments. Aussi la négligence lui est inconnue, nul style n'étant plus travaillé que le sien.

Il en résulte, pour celui-ci, un relief pictural et puissant.

Balzac s'est efforcé de plier la langue romantique, pittoresque et toute en dehors, à l'expression du réalisme.

Quand sa pensée est obscurcie de philosophisme ou de science, sa phrase devient étouffée et surchargée. Quand l'écrivain se perd dans ses énumérations et ses descriptions, son style se fait fatigant et prolixe. Mais il prend des revanches. Alors, il est riche, musculeux, neuf ; il a des éblouissements qui transportent ; il réalise la vision géniale de l'artiste. Suivant que ce dernier évoque un tableau sensuel et ardent ou qu'il narre une scène tragique, sa plume se fait chatouilleuse, selon l'expression de Sainte-Beuve, dissolvante, d'une « corruption asiatique », ou rapide, nerveuse, enlevée, pleine de verve et de diable au corps.

Tel s'impose ce génie, lourd et nuageux par essence, mais auquel sa force, sa volonté et un travail intense surent communiquer une singulière grandeur et d'invincibles élans. Nature riche, copieuse, opulente, pleine de types, d'idées et d'invention, mais incapable de se dominer, elle nous apparaît vulgaire et pénétrante à la fois, grossière et subtile, amie du paradoxe excessif, éprise d'une philosophie plus pédante qu'avisée et d'une science plus encombrante que nette, dépourvue de finesse et du tact des nuances.

En religion, Balzac fut panthéiste et très superficiellement spiritualiste ; en morale, il se montra toujours d'une sensualité indifférente ; en politique, partisan du pouvoir absolu, aristocrate au plus haut degré.

Son action sur son époque tint à des causes où son génie n'intervint pas seul. Apologiste de la puissance, il

a flatté le goût de l'homme pour tout ce qui est fort ou extraordinaire ; peintre de la volupté, il a caressé ce penchant et séduit les femmes comme les jeunes gens ; remueur de tous les trésors de Golconde, il a exacerbé cette fièvre de l'or qui brûle le sang de nos contemporains après avoir brûlé celui de nos pères.

La Comédie humaine, monument désormais hors de pair malgré ses faiblesses, fit la fortune du genre, et détermina la durable évolution réaliste. Les héros de Balzac furent discutés, imités, mîmés par le monde même que le romancier avait copié. L'auteur de *la Comédie humaine* a laissé sa trace dans tout ce qui lui a succédé. C'est sa méthode qui préserva G. Sand de l'abus du romanesque et l'amena à voir la réalité. Coïncidant avec l'élévation de la petite bourgeoisie professionnelle, son œuvre a introduit dans le roman la description et la préoccupation des métiers les plus divers. Son réalisme a développé l'observation des mœurs, la peinture des forces sociales sous tous leurs aspects. Mais il a engendré cette malheureuse descendance d'écrivains qui ont cru que le réalisme était la peinture des exceptions honteuses ou sinistres de l'humanité, et qui, sous prétexte de vérité, se sont abaissés à la scatologie et à la pornographie.

CHAPITRE III.

LES HÉRITIERS DE BALZAC.

Tous les romanciers qui, après lui, se sont adonnés à l'observation des mœurs, sont les débiteurs de Balzac. L'évolution commencée par lui, accentuée par la *Bovary* de Flaubert, s'est poursuivie jusqu'aujourd'hui, où nous en constatons les résultats.

Nous pourrions nommer plusieurs héritiers du « genre balzacien ». Outre Mürger, dont nous parlions plus haut, H. Monnier, ce photographe des petits côtés du monde social, H. Monnier, dont le Joseph Prudhomme est devenu immortel, ne devrait-il pas être cité ? Tout au moins pour son étonnante mémoire qui lui fit noter si exactement les conversations saisies partout, dans les loges de concierges, dans les omnibus et jusque sur les bancs de la cour d'assises (1) ?

Mais nous devons nous borner aux « chefs de corps » et négliger les sous-officiers. A côté du genre superficiel des romantiques dégénérés, à côté du lyrisme éperdu, synthétisé par *l'Indiana* de G. Sand, à côté du réalisme parfois excessif de Balzac, il y avait une place à prendre. Ch. de Bernard, qui débuta vers 1838, sous le patronage de l'auteur

(1) H. MONNIER serait plutôt un « prédécesseur », car ses *Scènes populaires* parurent en 1830, alors que Balzac n'avait presque rien produit de notable.

d'*Eugénie Grandet*, s'en empara. Un des mérites de son art fut la discrétion. Il offrit aux esprits justes un réalisme sobre, vrai, attachant. Ce n'est point que *Gerfaut* ne descende parfois à de réelles minuties. Mais le romancier avait une conception élevée de la vie et de la société. Au lieu d'englober toute *la Comédie humaine*, il s'en tint à l'étude de deux classes : la noblesse et la haute bourgeoisie.

L'auteur du *Nœud gordien* est pourtant disciple de Balzac, non seulement par l'observation et par l'art de créer des ensembles, mais encore par celui de fixer des portraits ressemblants. Le plus souvent ses héros se racontent eux-mêmes, se définissent par leurs propos. Cependant il sait poser des types par voie de description directe, comme le faisait son modèle. On lui trouve alors une rare finesse de touche, une habileté de main qui surprend et ravit.

Il n'a pas, il est vrai, la puissante originalité de son maître ; en revanche, il déploie infiniment de cet esprit ingénieux et affiné qui manque au premier. Ses caractères sont moins profondément creusés que chez l'auteur de *la Comédie humaine*, mais ils sont plus délicatement analysés. Et comme son cadre est plus restreint, il peut les voir et les présenter sous tous leurs aspects. Il ne s'attache pas et ne réussit pas seulement, comme Balzac, à peindre les laideurs humaines, les grands vicieux et les grands passionnés. Il s'attaque aussi aux êtres complexes et composites. Il tient compte des honnêtes gens, bien que ses personnages soient vertueux plutôt au point de vue mondain qu'au point de vue plus strict de la loi morale.

Charles de Bernard triomphe, là où Balzac pèche le plus,

dans la création des natures féminines, fines et nerveuses. On garde le souvenir de ses vieilles filles à marier, de ses jeunes filles charmantes, de ses mères indulgentes et bonnes, de ses belle-mères spirituelles et narquoises, de tous ces personnages sentimentaux et gracieux, séduisants et mélancoliques qui portent si bien leur date.

Certaines qualités dominantes de Ch. de Bernard sont, on le voit, fort différentes de celles de son initiateur. Elles se résument en une douce ironie de bon ton, en un talent plus adroit que vigoureux, mais d'une très juste tonalité. Dans tous ses romans, *les Ailes d'Icare*, *Un Beau-Père*, *le Paratonnerre*, *Un Gentilhomme campagnard*, *la Cinquantaine*, *Un Homme sérieux*, *Gerfaut* et maint autre, il a fui avec soin les exagérations, les hors-d'œuvre fastidieux, toutes les bruyantes déclamations alors en vogue. Il a su s'imposer en esquissant les mœurs provinciales, et rester toujours dans la note élégante de la bonne compagnie. Ajoutons que ses romans sont « écrits ». Le style de Charles de Bernard est châtié, plein de verve et de netteté ; ses dialogues courent, vifs et rapides, ses intrigues sont bien conduites. A une époque où les talents les plus musculeux et les plus originaux sont tous poussés à l'extrême, la mesure et le tact deviennent chose à noter : c'est pourquoi nous ne pouvions passer sous silence cet aimable romancier.

Champfleury est, aujourd'hui, si parfaitement oublié qu'il nous retiendra peu. Ce fut un des « excessifs » les plus « instinctifs » du réalisme. Avec lui, cette formule se borne à la reproduction absolue de tous les types, sauf de ceux

qui sont élevés. Reproduction faite sans choix, sans critique, sans l'ombre d'idéalisme, sans pitié ni colère. Ses copies exactes, calquées strictement sur la réalité, lui valurent sa renommée, et c'est ainsi que Champfleury devint réaliste « sans le savoir », à peu près comme M. Jourdain était devenu prosateur.

Il repoussait néanmoins toute enrégimentation sous un drapeau quelconque : « Il m'est impossible, disait-il, de me parquer dans la petite église du réalisme, dussé-je en être le Dieu. »

Quel fut son cycle de prédilection ? Il a peint de piètres mœurs parisiennes, les scènes baroques de la plus basse bohème, ou les impressions monotones de la vie calme en province.

Tous ses romans abondent en remplissages. *Chien-Caillou*, *les Amoureux de Ste-Périne*, *les Sensations de Josquin*, *l'Usurier Blaizot*, *les Bourgeois de Molinchart*, *les Aventures de Melle Mariette* valent uniquement par une certaine drôlerie. Champfleury se contenta de voir le laid et le bizarre, de ressusciter des bohèmes vulgaires, des grisettes qui sont de vraies « coureuses », et des bourgeois tout à fait grotesques.

Son esthétique a gardé quelque chose de ces goûts-là.

CHAPITRE IV.

LE RÉALISME DE GUSTAVE FLAUBERT.

C'est par un seul de ses romans, que l'on connaît encore le nom d'Ernest Feydeau. *Fanny* reste comme un type de réalisme sensuel, intime et poétique. Les enthousiasmes qui saluèrent son apparition allèrent jusqu'à prononcer, à son propos, les noms de *René* et d'*Adolphe*.

Grâce à son mélange de psychologie raffinée et de volupté, ce roman obtint une vogue de curiosité et de scandale. Mais ces succès ne sont point de ceux qui demeurent, et nul, les lettrés exceptés, ne songe encore à relire *Fanny*.

Le suffrage de Sainte-Beuve est loin d'être ratifié par la critique plus calme d'aujourd'hui. Feydeau n'eut donc que d'infimes imitateurs et *Fanny* resta sans influence.

Quelques autres bons romanciers, un peu oubliés aujourd'hui, pourraient se rattacher au courant réaliste : Arnould Frémy, Mary Lafon, Édouard Plouvier, etc. Mais qui lit encore *les Maîtresses parisiennes*, du premier, *les Mœurs et coutumes de la vieille France* du deuxième, ou *les Contes pour les Jours de pluie* du troisième ? Les lettrés, oui, assurément, mais la masse liseuse ?

Il n'en va pas de même du plus célèbre des romans de G. Flaubert, *Mme Bovary*, qui compte parmi les monuments romanesques du siècle.

Affectueux, généreux, candide même dans la vie privée,

Flaubert fut, sur le terrain littéraire, le plus intransigeant adorateur de l'Art et le plus farouche contempteur de la médiocrité bourgeoise.

Il y avait plusieurs hommes en lui : le pénétrant observateur qui a écrit *Mme Bovary*, l'*Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, et l'imaginatif, l'érudit, le mystique, le patient reconstructeur du Passé, le fervent de la Beauté que révèlent *Salammbô* et la *Tentation de St-Antoine*. Tous se réunirent pour faire éclater le talent de « l'artiste » dans les *Trois Contes*.

Salammbô et la *Tentation de St-Antoine* ont avant tout un cachet d'étrangeté. La première de ces œuvres ressuscite la Carthage antique et se rattache au roman historique : c'est une merveille d'archéologie et de style, pour l'édification de laquelle Flaubert a visité les ruines de l'ancienne cité et fouillé des milliers de volumes ; elle abonde en tableaux superbes : (le *banquet des mercenaires*, les *lions crucifiés*, etc.). Mais l'érudition y est un peu indigeste, sans que la splendeur de la langue défende toujours le lecteur contre la fatigue. La *Tentation* est une rêverie à tendances philosophiques et symbolistes, évocatrice de l'antiquité et du mysticisme oriental. Ces ouvrages sont isolés, l'un et l'autre, dans l'évolution réaliste qui seule nous occupe.

Un parallèle entre Balzac et Flaubert aurait des côtés tentants. Nous ne pouvons que l'effleurer.

Chez Balzac l'observation de la réalité extérieure était prise comme moyen d'arriver à la connaissance intime de l'homme. Plus systématique, Flaubert rétrécit cette formule : son réalisme est plutôt une question de forme et de métier.

Il a donné à cette question une importance capitale, et, en plaçant l'habileté au-dessus de l'émotion, on peut même dire qu'il lui en a donné une excessive. Ce que le réalisme perdra de vérité générale, il le gagnera, avec l'auteur de *Mme Bovary*, en précision minutieuse et en perfection de style. Flaubert procède d'ailleurs de Balzac parce qu'il a le goût passionné de l'analyse. Il étudie avec pénétration l'homme extérieur, tel qu'il se manifeste par sa physionomie et son ***habitus*** : son œil, il est vrai, ne va guère au delà de la surface des choses. Sa psychologie s'arrête à débrouiller le milieu où s'agite son personnage : la vie interne, les battements secrets du cœur et le souffle libre de l'âme n'entrent point aussi bien dans sa conception. Entre tous les détails qui individualisent un type, il choisira les plus significatifs, les seuls ***absolument*** significatifs. Il ne deviendra hésitant qu'au moment d'en déduire la conséquence morale.

Balzac, après avoir recueilli, par l'observation, des notes caractéristiques sur ses héros, leur communique ce je ne sais quoi de grandissant qui est dans son rêve, il les grossit, les lance avec fougue à travers mille aventures romanesques, les entoure d'un décor fantastique, intervient sans cesse, insconsciemment, pour leur insuffler quelque chose de lui-même. Flaubert, au contraire, reproduit la vie réelle sans que jamais sa personnalité apparaisse. De là provient peut être son infériorité vis-à-vis du premier quant à la création des ensembles, où l'artiste doit se jeter corps et âme pour réussir.

Son réalisme diffère encore du réalisme balzacien, en ce

qu'il tend souvent à prendre, pour matière de l'œuvre d'art, les objets dénués de beauté, les objets vulgaires et médiocres. Balzac était attiré vers le tragique : il a décrit, jusqu'à leurs dernières notes, le laid, le vicieux, l'horrible, séduit par la grandeur que peut renfermer ce qui est repoussant. Flaubert est entraîné de préférence vers le plat, la peinture de la sottise mesquine et de la bêtise. Nous le verrons bien en analysant son pessimisme.

Ce que Flaubert fut avant tout et toujours, c'est un artiste convaincu et conscient, théoricien et non seulement instinctif. Toute la religion de sa vie peut se résumer dans le culte des lettres. C'est parce que la bêtise bourgeoise est la plus grave insulte à l'art, qu'il la hait d'une haine si féroce.

Envisageons en lui l'*idéaliste* qu'il était par ses aspirations, le *réaliste* qu'il fut par son œuvre et que ses procédés devaient l'amener à devenir ; puis, le *pessimiste*, et, enfin l'*artiste*.

Son idéalisme tenait à son romantisme. En 1856, époque où Flaubert est en possession de son talent, la fortune du romantisme était complètement ruinée à Paris, mais se prolongeait encore en province. On peut même dire que la doctrine y donnait alors pleinement ses effets. Or, Flaubert resta provincial jusqu'à son dernier jour. Il fut romantique par l'idéal qu'il se faisait de la passion. Il le fut encore par ce lyrisme qui déborde de lui, qui s'est épanché librement dans *Salammbô*, et dont on découvre le feu latent dans *Madame Bovary*. Que de fois l'expression

s'y fait pompeuse et solennelle pour traduire le détail vulgaire ! Si c'est contraint, pour ainsi dire, par une puissance mystérieuse, qu'il a été réaliste dans ses romans, il est certain que ses goûts le portaient vers le genre épique. Il fut romantique, enfin, par cette *haine du bourgeois*, qui est presque maladive chez lui, par son amour pour les métaphores hardies et neuves, les griseries colorées et sonores de la phrase.

L'*idéaliste*, qui était au fond de sa nature, lutta donc toute sa vie contre le *réaliste* qu'il voulut être. Le grand dogme du réalisme c'est l'impersonnalité. Or, malgré lui, la sensibilité de Flaubert troue ce voile d'impassibilité dont il cherche à s'entourer. Elle se trahit par la vue personnelle et infiniment délicate qu'il a des choses. Cependant Flaubert fut le plus grand apôtre de l'impersonnalité. C'est par là que son réalisme tourne à l'excessif et au systématique. L'œuvre d'art, d'après lui, était polluée par le fait seul que les sentiments où les idées de l'artiste se faisaient jour par quoique ce fût qui sentit la thèse. « Il n'admettait pas, dit quelque part M. de Maupassant (1), que l'auteur fut jamais même deviné, qu'il laissât tomber dans une page, dans une ligne, dans un mot, une seule parcelle de son opinion, rien qu'une apparence d'intention. » Et M. de Maupassant ajoute : « Il devait être le miroir des faits, mais un miroir qui les reproduisait en leur donnant ce reflet inexprimable, ce je ne sais quoi de presque divin qui est l'art. »

(1) Étude sur G. Flaubert, en tête de l'édition Quantin de *Bouvard et Pécuchet* (in-8°).

Cela aboutit chez lui à une absence complète d'émotion. Ses chefs-d'œuvre sont froids (1). Flaubert est indifférent au bien comme au mal ; une seule chose le tire de son impassibilité : le plaisir de clouer au pilori quelque laideur morale, de la bafouer, de s'emporter contre elle en furibonds sarcasmes. Sa théorie du réalisme se réduit à soutenir que « tout acte bon ou mauvais n'a pour l'écrivain qu'une importance comme ***sujet à écrire***, sans qu'une idée de bien ou de mal puisse y être attachée : il vaut plus ou moins comme document littéraire et voilà tout ».

C'est en ce sens qu'il entendait cette formule, sujette à tant d'interprétations : *l'Art pour l'art.*

Flaubert se révèle encore réaliste outrancier, parce qu'il ramène impitoyablement les sentiments et les idées aux sensations.

Mais il se sépare de l'école de Champfleury, car il ne décrit pas servilement les faits, pour les décrire, sans tâcher de comprendre les causes d'où sortent les effets. Il a constamment protesté contre l'épithète de réaliste, tant il craignait que l'on confondît son art créateur avec la stricte et courte copie des réalistes étroits.

Ce qu'il montra surtout, c'est un grand souci de véracité. On trouve dans ses œuvres la manifestation d'une vue pénétrante et aiguë, d'une faculté curieuse de débrouiller les mobiles des actes et les phases de la passion. Flaubert subit la hantise d'être vrai et de peindre avec vérité. Il poussa jusqu'à l'extrême ce scrupule. On cite en souriant

(1) On pourrait faire exception pour *Un Cœur simple.*

cette visière de la casquette de Bovary que l'écrivain se reprit à dix fois pour nous dessiner. Ainsi est-il toujours et en tout soigneusement documenté.

En résumé, le réalisme a été renouvelé par Flaubert en ceci, que, religieux observateur de la vie réelle, notre auteur a cherché et trouvé les traits caractéristiques qui personnalisent tout détail de cette vie, et qu'il a, pour les rendre, choisi les mots les plus adéquats, les seuls strictement adéquats à la réalité.

Il semble vraiment que le *pessimisme* soit inhérent au réalisme. Le spectacle et la notation de l'existence telle qu'elle est, entraînent invinciblement l'analyste en de douloureuses méditations. Cependant, si tous nos réalistes sont pessimistes, encore ne le sont-ils pas au même degré, de la même manière et pour la même cause. Chez Flaubert ce mal paraît avoir été subjectif. Chez Balzac, il provenait de sa conception de la vie et de la société contemporaines. Elles lui parurent laides et tristes, parce qu'il en sonda les maladies les plus desséchantes et les plus odieuses. Pour Flaubert, le mal de la vie est indépendant du temps. Le fond de sa philosophie est ceci : *l'homme est une misérable dûpe qui ne peut trouver le bonheur que dans la tranquillité, et celle-ci, il ne peut l'acquérir qu'en rejetant la science qui, au fond, est inconnaissable, et en se désintéressant de ses actes qui sont le jouet du destin.* Son pessimisme vient du sentiment qu'il a de la disproportion existant, d'une part, entre ses rêves, son idéal artistique, ses aspirations vers la Beauté,

et, d'autre part, la platitude inévitable du milieu ambiant(1). Cette disproportion lui semble universelle ; elle le frappe, précisément parce qu'elle lui est plus personnelle. Aussi l'on constate que, dans ses œuvres décevantes, cette disproportion revient toujours pour causer le malheur ou le ridicule de ses héros.

« C'est, — suivant M. Paul Bourget, — une loi constante aux yeux de Flaubert, que tout effort humain aboutit à un avortement, d'abord parce que les circonstances extérieures sont contraires au rêve, ensuite parce que la faveur même des circonstances n'empêcherait pas l'âme de se dévorer en demandant l'assouvissement de sa chimère (2). »

Impossibilité matérielle d'atteindre son idéal, telle est en résumé la source de sa misanthropie. Dès lors, la pensée, qui permet de mesurer cette impossibilité, est l'ennemie du bonheur humain : d'elle seule naît tout le malheur des êtres doués d'une âme. Par là encore Flaubert se retourne contre la personnification de la platitude qui l'entoure : la sottise, la bêtise bourgeoise.

On sait, d'ailleurs, qu'il n'attachait à cette épithète de *bourgeois* aucun sens lié à quelque classification sociale. « *J'appelle bourgeois*, disait-il, *quiconque pense bassement.* »

Comme il était vibrant, impressionnable au suprême degré, tourmenté de rêves sublimes, d'art et d'épopée, cette

(1) On pourrait, à ce propos, faire un rapprochement curieux entre le pessimisme de Flaubert et celui de Chateaubriand. Les deux génies avaient d'ailleurs des affinités nombreuses.

(2) P. BOURGET : *Essais de Psychologie contemporaine*. Étude sur G. Flaubert.

bêtise humaine, au lieu de le rendre doucement ironique, fit de lui un sarcastique amer et enflammé. C'est en pesant ces raisons qu'il faut entendre sa boutade célèbre : « *C'est étrange comme je suis né avec peu de foi au bonheur. J'ai eu, tout jeune, un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir que c'est à vomir.* » Cependant Flaubert savait, à ses heures, s'égayer. Il aimait, dans ses relations privées, le rire, les farces, les plaisanteries ; il les aimait lourdes et grosses, triviales et gauloises, et son esprit littéraire en a subi parfois quelque contre-coup. Il n'entrait en rage que lorsque sa bête noire, la sottise, montrait un bout d'oreille. Par exemple, il en fut harcelé toute sa vie : il la voyait tapie et embusquée partout. C'était, de lui à elle, une haine à mort, et il mit son amour-propre à la traquer sans répit. Un livre étrange, *Bouvard et Pécuchet*, fut la résultante de cette obsession.

Arrivons à l'artiste. Flaubert fut un type de probité littéraire. Il chérit les lettres uniquement, sans autre amour, sans autre ambition que celle de les servir. La perfection de la forme était pour lui l'œuvre même. Il se constitua l'apôtre du dogme de *l'art pour l'art*, dont Th. Gautier s'était fait le précurseur enthousiaste. Mais en regard de Flaubert, Th. Gautier, bien mieux doué cependant, ne fut qu'un virtuose.

La théorie artistique de l'auteur de *Mme Bovary* était,

elle, absolument neuve. Elle a été définie par M. Bourget, auquel nous l'empruntons dans ses grandes lignes (1).

« Flaubert considère dans l'homme une lutte d'idées, d'émotions, de sentiments, traduits par certaines images : parmi toutes ces idées et ces images, la tâche du romancier doit être de chercher celles qui dominent, qui reviennent le plus souvent, et de voir comment elles reviennent. »

L'auteur de *Salammbô* employa la phrase romantique que Hugo et Gautier avaient renouvelée, à peindre ces images qui hantent un cerveau. Le *moi* de ses personnages se compose d'une foule de petits faits. Mais au lieu que ces faits soient exposés dans le style sec et froid de l'analyse, dont usait Stendhal, ou dans la phrase de Balzac, diffuse et pléthorique, ils le sont dans une langue à la fois sobre et pittoresque, d'une cohérence et d'une correction irrésistibles, pleine de sonorité, d'harmonie, de couleur, de rythme et de relief. Les métaphores n'y sont point de la simple rhétorique, des effets conventionnels : elles servent à fixer avec éclat et justesse un détail du *moi* des héros. Comme styliste, Flaubert n'est pas exubérant, il est exact, patient, minutieux. De même que, dans la multitude des traits qui constituent une individualité, certains seulement personnalisent et caractérisent cette individualité, de même, dans l'ensemble des termes qui peuvent rendre un objet, un paysage, un être, il en est un qui, seul, convient absolument et précisément. Flaubert croyait qu'il n'existe qu'un mot pour bien dire la chose. C'est ce mot que doit découvrir l'artiste.

(1) Étude citée plus haut.

Tandis que Th. Gautier, buttant devant la vaine recherche d'une expression vraie, avait recours à sa palette de peintre, à sa fantaisie de poète pour tourner la difficulté, Flaubert s'y efforçait et travaillait jusqu'au triomphe.

« Il choisissait avec rigueur et assemblait avec effort les matériaux triés (1). »

Il voulait que les termes fussent à la fois significatifs et rythmiques. Aussi connut-il toutes les affres du style, et, pour la gestation d'une petite phrase, ou même d'un seul membre de phrase, endura-t-il des souffrances atroces.

C'est par ce travail extraordinaire auquel il soumet la langue, que Flaubert a mérité sa réputation d'artiste impeccable. C'est par là aussi que son influence aura été grande. En inspirant aux écrivains le « souci d'écrire », il a arrêté la dégénérescence du roman français, dont la forme était si menacée par les intempérances des imitateurs de Balzac, et surtout par l'invasion du roman-feuilleton.

Flaubert sut rajeunir et renouveler l'art de la description. Ce n'est plus cet ensemble de larges traits brossés, d'où l'on fait jaillir l'épisode typique, ou cette succession d'épisodes, peints par petites touches, comme chez Hugo et Gautier : les descriptions de Flaubert sont alternées ; il pousse d'un même mouvement tous les éléments de l'action. Il en résulte une impression de *réel* qui est d'une rare intensité. Dans ce sens, on peut encore dire qu'il fut un vrai représentant du réalisme. Les œuvres du maître qui appartiennent surtout à l'inspiration réaliste

(1) HENNEQUIN : *Quelques écrivains français.*

sont : *l'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet* et *Madame Bovary*.

Dans *l'Education sentimentale*, Flaubert a outré son impassibilité, son dédain du sujet, sa préoccupation de la forme seule et sa poursuite de la sottise. L'*homme* est négligé pour la transcription de ses attitudes extérieures, mais celles-ci, d'où ressort la médiocrité banale de certaines vies, sont justement enregistrées.

Quant à *Bouvard et Pécuchet* c'est, comme je l'ai dit déjà, la résultante naturelle d'une obsession dont l'écrivain était victime. Il suppose deux pauvres copistes, assez simples d'esprit, mais cependant dans la mesure moyenne, « qui s'établissent à la campagne, pour y exercer successivement, le manuel Roret à la main, une foule de métiers. » (1) C'est une revue fatigante et ennuyeuse de toutes les sciences, telles qu'elles apparaissent aux intelligences médiocres et ingénues. Conclusion : troubles, ennuis, désagréments, malheurs et ruines. Les deux bourgeois ne retrouvent la paix qu'en se remettant à leur métier de copistes. Dans sa thèse comme dans ses épisodes, cette décevante aventure est d'un réalisme outré.

Madame Bovary, le chef-d'œuvre de Flaubert, marquera toujours dans l'histoire du roman français. Il fut publié au moment où le romantisme était en pleine défaveur. La question du réalisme se posait. Celui de Balzac avait des côtés vulgaires, un arrière-fond de romanesque : ses héros étaient, sous certains aspects, des exceptions : les événe-

(1) P. MORILLOT.

ments parmi lesquels il les jetait semblaient, à plusieurs, fantaisistes et artificiels ; son esthétique était trop en décor. D'autre part, l'art étroit et servile de Champfleury répugnait.

Madame Bovary parut. Sur divers points, le réalisme s'y rétrécissait en s'exagérant, mais, portant toute l'œuvre, une magique splendeur de forme s'y révélait.

Certainement le début en était assez lourd. Conformément à la théorie réaliste, le sujet (l'adultère bourgeois et la peinture des ravages que peut entraîner une éducation non appropriée au milieu où l'on doit vivre) s'imposait triste et repoussant. Les personnages l'étaient aussi. Emma n'inspire qu'une pitié relative et elle a des côtés ignobles. Bovary est un sot, le curé, un rustique mal dégrossi, Rodolphe, un fat imbécile, Homais, un chef-d'œuvre d'idiotisme.

L'intrigue laissait le lecteur froid, tandis que rien ne le transportait comme la vérité des scènes et des détails, les tableaux achevés et *criants* de réalité : le Comice agricole d'Yonville, l'empoisonnement d'Emma, les conversations du curé avec Homais, la noce villageoise, le navrant et banal enterrement de l'héroïne, etc.

Avec tous ses éléments réels, l'étude n'en avait pas moins une portée fausse, puisqu'elle réduisait la société, la *province* si l'on veut, à une collection de niais et de crétins. L'idée fixe de Flaubert y surgissait : toujours la disproportion entre le rêve et l'existence. Tout le malheur d'Emma Bovary vient de ses élans vers un monde supérieur à celui où elle doit passer sa vie. A côté d'elle

s'agitent les autres personnages, dont chacun est un type, c'est-à-dire le résumé d'une série d'êtres appartenant au même ordre intellectuel.

Madame Bovary est d'une remarquable unité. Comme l'a bien observé un critique, elle est « *brutale mais non immorale, parce qu'il y a en elle une amère dérision de toutes les extravagances romanesques* ». Il faut toutefois réserver et flétrir quelques incidents révoltants à plaisir.

Résumons-nous : ce qui fera à jamais la valeur de *Madame Bovary*, c'est son exactitude documentaire. Toute l'existence de province dans ce qu'elle a de mesquin, tous ses types, dans leur niaiserie solennelle et leur inconsciente sottise, y sont définitivement fixés. Et, chose curieuse, s'ils nous paraissent à première vue caricaturaux, il suffit de les étudier et de se souvenir pour en saisir la profonde vérité : l'impression de fausseté et d'exagération vient de ce qu'ils sont réunis, sans se trouver, comme dans la vie, mêlés aux êtres intelligents et nobles.

On doit admirer aussi la juste appropriation de ces types à leur milieu. Homais ne serait pas Homais ailleurs qu'en sa petite ville provinciale ; pour que Madame Bovary, avec ses aspirations, la finesse de ses sens, sa lente dépravation, devînt ce qu'elle devient, elle devait être entourée comme elle l'est. Seule, entre toutes les créatures qui l'avoisinent, elle a dans sa psychologie quelque chose de romanesque, grâce à quoi elle nous intéresse plus que les autres. Elle est la figure centrale du roman, parce que sa sensibilité, unie à sa prétention et à sa sottise, met dans sa nature un alliage de finesse caractéristique et de rareté.

La valeur générale de l'ouvrage découle enfin de son développement judicieux, de la verve sarcastique qui l'anime, de l'adresse exceptionnelle avec laquelle Flaubert fait converger vers un point unique, (l'analyse et la destinée d'Emma Bovary) tous les détails dont fourmille le roman, et les adapte si exactement à ce but, qu'ils ne pourraient convenir à nul autre et que l'effet ne serait pas atteint par des détails différents. Flaubert ne rencontrera qu'une fois un sujet si conforme à ses facultés et à ses procédés. Aussi n'a-t-il fait qu'un chef-d'œuvre : *Madame Bovary*. Mais il a, par ce chef-d'œuvre, largement coopéré à l'évolution du roman au XIXe siècle.

CHAPITRE V

GEORGE SAND ET LE ROMAN IDÉALISTE

§ I

George Sand

Le roman intime et personnel qui s'était épanoui au début de ce siècle, un moment éclipsé par la vogue des récits historiques, n'avait point disparu durant la période romantique. Nous l'avons vu à propos de Lamartine, Sainte-Beuve, Musset, etc. A l'heure même où la réalité triomphe avec Balzac, G. Sand arrive pour donner un nouvel élan à l'inspiration lyrique. Ainsi la tradition de la *Nouvelle Héloïse*, après une brillante carrière, est reprise par l'auteur de *Valentine* et de *Lélia*. Poursuivons, dans son œuvre, l'examen de cette évolution, parallèle à celle du réalisme, et caractérisée par une prédominance de l'imagination sur l'observation.

Eu effet, c'est parce que les romans de G. Sand sont surtout des ouvrages d'imagination, qu'ils personnifient le côté idéaliste du genre. L'auteur de *Lélia* n'observe pas, au préalable, les êtres et les choses, en vue de les faire mouvoir dans un décor romanesque : elle détermine avant tout son cadre et dispose ensuite ses sites et ses héros pour les adapter à sa thèse. Aussi, conformément à l'essence du roman personnel, le seul type qu'elle ait réellement créé, c'est celui qui la reproduit elle-même : la femme raisonneuse et exaltée.

George Sand — de son vrai nom Aurore Dupin — fut, comme Madame de Staël, fort mal mariée et vécut séparée de son mari, le baron Dudevant. Douée d'une nature foncièrement bonne et calme, indolente et même passive, elle avait, d'autre part, l'imagination passionnée et ardente, prompte à l'exaltation et à l'emportement. Elle fut élevée dans le Berri, dont elle nous a tracé d'inoubliables paysages. Après une phase de dévotion, développée sans doute au couvent où elle fit quelque séjour, G. Sand devint incrédule et indépendante. Cette organisation mi-partie, — formée d'un tempérament plutôt froid et d'une imaginative romanesque à l'excès — aimante, chaleureuse, mais versatile, peu réglée et dominée par des impressions fugitives, se vit encore poussée dans le sens de l'incrédulité par les conseils de la voltairienne Madame Dupin. L'action de celle-ci, grand'mère d'Aurore, fut d'autant plus considérable que la jeune fille subissant toutes les influences d'autrui, avait une tendance plus accentuée à l'assimilation.

Joignez-y les premières lectures du futur auteur de *Lélia*. Il a dévoré les peintures enflammées de Chateaubriand, les sophismes prestigieux de Rousseau, les élans lyriques de Byron. Son talent procèdera donc de ces écrivains, mais l'inspiration personnelle interviendra, heureusement, pour donner l'originalité à cet amas de matériaux recueillis, la vie à cet assemblage de matières inertes.

Ainsi formée, George Sand fut avant tout une lyrique. Le bon sens, contrepoids de cette imagination flambante, n'apparut guère qu'en ses dernières œuvres, celles précisément où elle reproduit, avec tant d'art et d'exactitude, les

scènes rustiques et les paysages les plus vivants du Berri. C'est aussi dans ces derniers romans, *la Mare au diable, la Petite Fadette, François le Champi, Melle la Quintinie, le Marquis de Villemer*, etc. que l'ascendant de Balzac s'accuse davantage. Un goût éclairé de la réalité vient y tempérer le feu du romanesque. Mais remarquons que l'exemple de l'auteur d'*Eugénie Grandet*, s'il l'amena à observer, n'éteignit point son idéalisme, l'imagination prévalant toujours chez elle. Le monde qu'elle peint est vrai, mais il est arrangé et mis à son point de vue. Elle l'aperçoit à travers sa nature généreuse, spiritualiste et optimiste. Ses héros sont faits de tous les éléments qui composent les êtres réels, mais il leur manque quelque chose pour paraître eux-mêmes absolument réels. L'illusion domine toujours. Même quand George Sand décrit la nature, qu'elle aime avec passion, elle ne peut s'empêcher de l'embellir. Le charme exquis de ses paysages ne vient-il pas de ce mélange de vérité et d'idéalisation ?

Elle restera, quels que soient ses défauts, un des grands romanciers du siècle : c'est, par excellence, un maître dans cet art spécial de « faire du roman », maître fécond et habile, dont l'esprit, orienté naturellement vers la fiction, ne voyait pour ainsi dire tous les événements de la vie que comme des sujets d'aventures imaginaires.

George Sand a su condenser l'âme française dans une œuvre gigantesque. Elle continue la tradition du roman à idées et se rattache, avons-nous dit, à Jean-Jacques à travers Mme de Staël. Comme l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*, elle déclara sacrées et inviolables toutes les tendances de la

nature humaine : elle prêcha le droit souverain de la passion, faisant de l'amour une sorte de divinité, source de toute vertu et de tout bonheur. Elle visa dans ses écrits, (spécialement dans ceux qui sont de sa première manière), à montrer les entraînements du cœur supérieurs aux lois divines et humaines, supérieurs à la volonté comme à la morale. Elle se fit le poète de l'indépendance. C'est en cela qu'elle se sépare de Mme de Staël. Celle-ci voulut bien décrire les effets désastreux des préjugés et des conventions du monde, prouver combien, par eux, la femme est placée dans une situation inférieure à celle de l'homme, enseigner le mépris du « qu'en dira-t-on » et l'émancipation de son sexe : mais elle s'arrêta, respectueuse, devant l'ordre moral. Elle n'alla jamais, comme le fit G. Sand, jusqu'à idéaliser l'adultère.

Notre auteur, et ceci est important, ne fut pas de ces écrivains qui dirigent l'opinion, mais bien de ceux qui la suivent. Voir, sentir et rendre, telles étaient ses facultés primordiales. De 1830 à 1860, son œuvre reflète les mouvements des idées et les fluctuations des esprits. Outre sa personnalité, qu'elle y mit abondamment, nous pouvons trouver dans cette œuvre l'histoire du temps, la vie et les pensées de sa génération, reproduites dans leur succession et avec leur vrai caractère. Tour à tour elle a plaidé les causes les plus diverses et parfois les plus contraires. Elle arrive en 1830 et, déjà, elle traduit bien ce qu'il y avait alors dans les âmes d'impatience et d'ardeur, d'inquiétude et de révolte. Mais, par-dessus ces tourments, il courait un souffle généreux, un élan emporté vers l'Art et la Beauté.

Hanté d'un besoin d'idéalisme, l'auteur d'*Indiana* fit son culte de ces divinités nouvelles.

En 1830 le romantisme était à son apogée. G. Sand n'échappa pas à l'effervescence générale. Elle alliait, dans sa nature, le génie classique, par son amour de la clarté, de la limpidité jaillissante, au génie romantique qui lui donnait la couleur, l'éclat et la vie. Elle était à la fois fougueuse et raisonnée.

On retrouve partout cette dualité de son talent. Il s'en faut que cet illogisme, qui passe dans ses théories, enlève à ses récits tout cachet malsain. G. Sand trouble assurément l'esprit plus que les sens, parce qu'elle est de feu pour les idées, que d'ailleurs elle conçoit difficilement. Mais quelle chaleur dans ses thèses ! Quelle frénésie dans ses apologies du suicide, de l'adultère, des hardiesses morales et des audaces politiques, en un mot de l'indépendance absolue !

Dans l'ordre littéraire, l'auteur de *Lélia* a voulu chanter *l'églogue humaine*, tout en peignant les mœurs et les passions contemporaines, comme, d'après les mêmes éléments, Balzac voulut reproduire *la Comédie humaine*.

Cette poésie intense qu'elle jette sur l'ivresse de l'amour fait le grand danger de ses romans. Elle dégoûte de l'existence réelle, elle entr'ouvre aux regards de ses lecteurs d'illusoires horizons de bonheur et de gloire. Son prisme féerique fait paraître ses tableaux irrésistibles, et les revers de la médaille, les ombres du paysage, les côtés laids et douloureux de la chair, les remords, tout ce qui déchire ce voile séduisant, reste caché. George Sand n'abaisse

point l'idéal, cela est fort vrai, mais elle le fausse. Elle se fait de l'amour une notion noble, mais elle enlève à ceux que son rêve enchante l'énergie nécessaire pour subir la vie.

Avec sa sève et sa fécondité, son spiritualisme foncier, pouvait-elle atteindre un résultat différent ? Cela paraît peu probable, car sa nature contemplative la rejetait dans les rangs des poètes plutôt que parmi les observateurs et les philosophes. « Elle incarne — c'est M. Faguet qui parle (1) — en des êtres, de pures opérations de l'esprit, pour modeler ses idées sous une forme artistique. Cela les rend vagues et flottants mais fait leur charme et leur séduction »... « Ainsi, ajoute le critique, de cette grande tendresse et de cette intelligence vive sans profondeur, soutenues d'une imagination alerte et jaillissante sans concentration, le goût du romanesque devait naître. » Ce goût du romanesque présente surtout un aspect excessif dans la recherche des situations. L'auteur mêle des aventures impossibles à des histoires très naturelles. Il sait voir la réalité, mais cette réalité, qui se fond dans le fantastique, — le plus souvent dans la rêverie, — était nécessairement condamnée à disparaître, à cause même de la conception fausse et furieuse que G. Sand a de l'amour.

L'amour est partout dans son œuvre. Elle en proclame les droits absolus, elle en exalte les fièvres dans ses premiers livres. Dans sa deuxième manière, elle l'envisage comme ressort de ses utopies de réforme et de bonheur pour les déshérités. Enfin, dans ses nouvelles campagnardes,

(1) *XIXe siècle : Études littéraires.*

elle l'observe en lui-même, là où il se manifeste le plus candide et le plus exempt de convention ou d'artifice : aux champs.

A côté de l'amour, et aussi fréquemment que lui, apparaît le lyrisme. Un grand nombre des romans de G. Sand sont de véritables poèmes. On y découvre un sentiment profond de la nature ; on y constate une absence totale de rouerie littéraire. Dans ces romans-poèmes, la phrase se fait magnifique, d'une inspiration élevée et enveloppante. Mais le lyrisme a, pour l'auteur, cette conséquence fâcheuse, qu'il ne garde pas assez la perception raisonnée de son art. Il se laisse emporter par la fougue de sa plume, perd le pouvoir de l'ordre, du plan,et cela communique à son talent quelque chose de vague, de hasardeux et de flottant. Cette imprécision, qui résulte surtout du manque d'unité, règne dans toutes ses pensées et nous avons remarqué déjà que ce grand poète de l'idéalisme est privé de la faculté, idéalisatrice par excellence, de transformer ses sentiments en idées. D'idées propres, G. Sand n'en a véritablement pas. Airain sonore qui retentit à toutes les vibrations de l'extérieur, elle ne trouve pas en elle-même une conception de la vie qui règle et dépasse cette vie même.

Voulons-nous dire qu'il n'y eut pas en elle l'instinct du réalisme ? Non, mais dans quelle mesure se montre-t-il ?

La plupart de ses héros « existent », le plus grand nombre des aventures parmi lesquelles elle les lance sont possibles, vraisemblables et conformes au cours des choses. De plus, elle a introduit dans le roman ce qui touche par dessus tout à la vie réelle : la question sociale. Ses types,

comme l'a fait jadis remarquer M. Brunetière, ne sont plus enfermés dans le cercle de la famille; ils sont en communication avec la société et ses lois, avec les préjugés et les règles du monde. Une foule de personnages, absents jusqu'alors du roman, y entrèrent à la faveur de ces préoccupations morales, pendant que, vers la même époque, Balzac les y amenait sous la poussée des préoccupations matérielles.

Les romans de G. Sand ressemblent d'ailleurs à la vie. Les gens qu'elle met en scène varient et se modifient au gré des circonstances, tout comme nous voyons faire aux hommes eux-mêmes. On pourrait reprocher à l'auteur de *Lélia* d'avoir multiplié ces oscillations.

La conformité de ses récits avec l'existence résulte encore de l'absence totale de plan préconçu. G. Sand allait de l'avant, partant d'une thèse, se fiant beaucoup au hasard pour disposer les péripéties de l'intrigue. D'où, certaines de ses histoires sont plus désagrégées, plus fantasques que la vie elle-même. C'est en écrivant ses églogues que G. Sand a songé surtout à la réalité. Voici sa théorie du *réalisme* appliqué aux choses de la campagne : « Allons-nous-en par les prés et les sentes, sans parti pris » d'avance mais *avec le cœur aussi ouvert que les yeux.* » D'autres peuvent prendre le réel par le côté âpre et » triste, et avoir du talent pour le peindre. Ce qui me » plaît et me charme dans la réalité est aussi réel que ce » qui pourrait me choquer. »

Elle n'a pas seulement analysé l'âme paysanne : elle a prouvé que, cette âme, elle la comprenait et l'aimait, et cette chaleur du cœur l'a entraînée à la poétiser, mais sans cesser de la montrer *réelle* et *vraie.*

On a beaucoup applaudi sa tentative, réaliste assurément, de rendre dans sa forme même, où l'on sent revivre Amyot, le naïf parler campagnard et le patois berrichon.

Mais en définitive, si G. Sand observe et imite la vie, ses rêves l'empêchent d'être réaliste au sens strict. Elle ne souffre pas de cette maladie qui affecte si généralement les adeptes du réalisme : le pessimisme. On relève dans son œuvre une teinte optimiste très accusée. Nul doute que ses aspirations à l'idéal, jointes à sa conception de l'art, ne l'en aient préservée. Car cette dernière est autrement haute que celle des réalistes, qui l'abaissent à des préoccupations de métier. Flaubert a principalement en vue d'écrire des livres, de faire « impeccable ». Mais il sent son incapacité d'atteindre à la perfection qu'il rêve. De là viennent sa tristesse et sa misanthropie, et, par voie de conséquence, son dégoût pour la bêtise ambiante. G. Sand, elle, n'a qu'un désir : épancher le trop plein de son âme, faire porter sa pensée par son œuvre. Ce but touché, elle est satisfaite et calmée. Elle ne scrute et ne tourmente pas sa composition pour en découvrir les faiblesses et se décourager. D'autre part, l'égoïsme est la source la plus directe du pessimisme : il n'a guère de prise sur elle. Elle vit dans autrui et pour autrui, elle a la sympathie du milieu autant que Flaubert en percevait l'agacement et en cultivait la haine.

Enfin, l'amour de la nature, des beaux spectacles de la création, cet apaisement que les pessimistes recherchent dans l'entourage des horizons pacifiants, comme un dernier recours, G. Sand les a éprouvés plus que personne, et

naïvement. Elle a compris l'harmonie des choses, et une impression de paix immense est descendue en son cœur. N'est-ce pas avec les premiers de ses romans agrestes que nous voyons coïncider chez elle le calme définitif (1) ?

Ce réalisme gracieusement mitigé, ce lyrisme sans cesse alimenté par une ardente faculté de rêve, cet amour même, tout impérieux qu'il fût, ne sont que des éléments d'esthétique. Quel était, chez elle, le don supérieur qui mettait en œuvre les pierres précieuses de l'art romanesque ? L'individualisme. Il domine tout, il mène tout, et c'est en recherchant ses manifestations que nous pourrons le mieux étudier les quatre « manières » qui ont caractérisé le roman de G. Sand.

Son premier ouvrage fut *Rose et Blanche*, écrit en collaboration avec J. Sandeau. Mais sa notoriété date seulement de 1832, quand parut *Indiana*. Là, comme dans ses romans suivants, *Valentine*, *Lélia*, *Jacques*, elle se montre elle-même, avec ses tristesses, ses rêves et ses révoltes. Tout ce qu'il y a en elle d'individualisme s'y affirme puissamment. Son *moi* s'y insurge contre les entraves apportées à ses droits par le droit des autres. G. Sand, après Rousseau, attaque ouvertement la société. Elle appelle l'émancipation de la femme et combat le mariage comme un état anormal où le faible est opprimé par le fort. Elle porte, d'autre part, toute la mélancolie de René, surtout dans *Lélia* qui est un véritable

(1) Voir sur l'optimisme de G. Sand : P. BOURGET, *Études et Portraits*.

René-femme. L'opposition entre la nature et la civilisation, qui est également visible ici, accentue encore certaine ressemblance de G. Sand avec Chateaubriand. Elle décrit, en des pages brûlantes, la lutte de la passion contre les préjugés et les principes sociaux. *Indiana* nous montre « l'amour heurtant un front aveugle à tous les obstacles de la civilisation » et *Mauprat*, « la glorification d'un sentiment exclusif avant, pendant et après le mariage ».

C'est la femme surtout qu'elle met en scène dans ces premiers récits. Elle lui donne toujours le beau rôle, et ce rôle serait bien plus séduisant si, à côté des qualités d'inspiration et d'idéalisme, G. Sand ne prêtait à ses héroïnes un despotisme révoltant et une verve aussi raisonneuse que fatigante. Comme elle est elle-même douée de sentiments masculins, elle aime à représenter l'homme faible et la femme forte. Elle ne soupçonne pas que celle-ci puisse être supérieure en restant de son sexe. Cette nuance virile dont elle affuble ses types féminins est déplaisante. Les effets du « personnalisme » n'ont jamais dépassé cela.

Tous ces romans, qui vont d'*Indiana* à *Spiridion*, sont des œuvres incendiaires où souffle une violente inspiration de vengeance. *Lélia* est le plus fameux. G. Sand s'y révoltait contre la société « qui a établi d'une manière injuste et immorale les rapports entre les sexes ».

Ces revendications — ai-je à le répéter ? — sont désordonnées. Un irrésistible simoun de colère et de haine y fait rage, parmi les contradictions et les impossibilités. La thèse est ici : « la nécessité d'associer dans l'amour la sensation physique au sentiment moral. » (F. Godefroid). La forme

du roman est aussi admirable de lyrisme et d'élévation que le fond en est condamnable.

Après cette tempête, en 1834 et en 1836, G. Sand voyage. Son livre, les *Lettres d'un voyageur,* appartient au genre des confessions personnelles ; on y devine l'apaisement descendu dans son âme et mêlé à des aspirations vers *l'art* et *la poésie.*

Mais un nouveau travail se faisait en elle.

D'après M. F. Brunetière (1), il se produisait dans sa nature une réaction contre les excès de l'individualisme. Celui-ci, en effet, s'il est vrai de dire que l'observation de soi-même profite toujours à la masse, a le tort d'affaiblir l'intérêt que l'on porte à l'ordre social, et conséquemment d'éteindre la charité, en faveur d'une personnalité isolée. L'homme qui reste absorbé par les blessures de son *moi* ne songe guère à panser celles de ses frères. Pourtant l'individu est redevable à la société, avant tout, de l'ensemble des conditions sans lesquelles sa personnalité n'eut même pu se développer.

C'est à cette réaction qu'il faut attribuer en partie l'avènement de la deuxième manière de G. Sand : sa campagne *socialiste.* Mais ne pourrait-on, mieux encore, l'associer à la marche générale des esprits ?

A l'époque romantique, quand l'imagination et le sentiment se soulevaient contre les vieilles entraves, G. Sand a publié ses œuvres de revendications. Entre 1833 et 1836,

(1) *L'Evolution du lyrisme,*etc., par M. F. Brunetière.

le socialisme commence à inquiéter les âmes. Le romancier est emporté dans le mouvement universel. G. Sand se mêle au tourbillon. Comme elle est sujette à subir les influences, comme elle s'assimile vite les pensées et les concepts d'autrui, Pierre Leroux et Lamennais ont pu exercer sur elle un ascendant despotique. Elle va de prime abord à tous les extrêmes. Il est vrai que le socialisme *littéraire* qui règne alors est encore une révolte contre les excès de l'individualisme, révolte soufflée par ce grand ennemi du « *moi* » : Lamennais.

Le socialisme de G. Sand s'épanouit dans *Spiridion, les Sept Cordes de la Lyre, le Meunier d'Angibault, le Péché de M. Antoine,* et *le Compagnon du tour de France :* elle y prône le panthéisme, le mysticisme, le communisme, toutes les redoutables utopies « en isme ». Elle est surtout philosophique dans *le Meunier d'Angibault* et lyrique dans *le Compagnon du tour de France.* Tous ces travaux, où abondent des modèles de style mélodieux et délicat, trahissent l'inspiration de Rousseau, de Chateaubriand, de Lamennais, de P. Leroux, de Byron, de Gœthe, d'Hoffmann, etc. Mais le roman à thèses est, esthétiquement, le plus difficile à rendre attrayant. Ceux de G. Sand sont nuageux, contradictoires, monotones et creux. Ils regorgent de déclamations. L'auteur n'a guère compris les idées dont il s'est fait le magnifique et retentissant porte-voix.

Tout cela fait que ses rêveries politiques offrent moins de danger que ses revendications personnelles. L'individualisme y est combattu; le désintéressement, l'amour

des faibles s'y épanouissent. On doit noter ce sentiment tout nouveau de charité, de pitié, de tendresse pour les petits et les souffrants, que G. Sand mêle à ses fictions et qui nous la découvrent socialiste par le cœur plus que par la réflexion.

Mais la révolution de 1848 vint détruire bien des illusions dans l'âme de la « bonne dame de Nohant ». Elle renonce alors au socialisme, et, de ce troisième avatar, datent sa grande originalité et ses plus incontestables titres à la gloire. Cette phase nouvelle commence avec la publication de ses romans champêtres. La puissance du personnalisme s'affaiblit encore en elle ; le souci du réel, lié à l'impersonnalité, s'impose à ses préoccupations littéraires et diminue ce que son idéalisme avait d'exclusif.

En se dépouillant d'elle-même, en s'occupant des malheureux, G. Sand avait été conduite à l'observation, puis à une espèce d'observation « attendrie ».Ses premiers regards se portèrent sur son entourage campagnard. Elle connaissait et aimait ces obscurs attachés à la glèbe ; elle voulut leur donner droit de cité dans le roman. Tout ici était neuf, le cadre et les êtres. Rousseau avait peint les paysages de la Suisse, Chateaubriand et Bernardin, ceux des terres lointaines, mais les coins pittoresques de la France avaient été négligés tout autant que la psychologie de leurs occupants. Le paysan français était presqu'exclu de la littérature lyrique. L'idylle paraissait contraire à l'esprit national, policé et raffiné. On n'avait guère fait, dans cette voie, que des imitations des anciens. Car c'est à peine si l'on ose nommer les ouvrages de Restif de la Bretonne,

qui, d'ailleurs, ne s'occupent que du « terrien » perverti par la ville.

George Sand releva de cet oubli le paysan de France. Nous savons qu'on l'a accusée d'avoir trop flatté son modèle. Mais n'oubliait-on pas que si l'homme des champs a des mœurs rudes, des instincts matériels et l'esprit lent, il est néanmoins sensible, dévoué aux siens, pitoyable aux plus éprouvés que lui, patient dans l'adversité ?

Ce besoin « d'embellir » était une tendance innée chez l'écrivain, nous le savons déjà. Dans une *étude sur G. Sand* (1), Taine dit excellemment en parlant de ces romans :

« Pour les goûter il faut se mettre au point de vue, prendre intérêt à la peinture d'une humanité plus belle et meilleure. Celle-ci est de deux ou trois degrés supérieure à la nôtre ; les hommes y ont plus de talent et de génie, les femmes plus de cœur et de dévouement que chez nous ; tous parlent mieux et plus éloquemment que nous-mêmes ; ils sont encadrés dans un décor plus beau, dans des paysages et des appartements arrangés par des mains d'artiste ; c'est un monde idéal... »

Déjà dans *Jeanne*, qui date de 1844, le goût de l'auteur de *Lélia* pour l'idylle avait été entrevu. Il se donna carrière dans *la Mare au diable*, *la Petite Fadette* et *François le Champi*.

Ces récits représentent, dans les étapes du roman français,

(1) *Derniers Essais de critique et d'histoire*, par H. Taine, p. 132.

une oasis de fraîcheur où l'on entre directement après avoir traversé des régions arides ou orageuses. La vie rustique n'y est pas l'accessoire, mais le principal du tableau. Les parties les plus belles sont des scènes champêtres. Voyez dans *la Mare au diable* : le *labour*, le *départ sur la Grise*, etc. Dans *la Petite Fadette*, brillent surtout des analyses de l'âme villageoise et de certaines natures passionnées, sensibles et souffrantes. Le pathétique domine dans *François le Champi*.

N'oublions pas d'appuyer sur ce point, qu'en pareille matière G. Sand a été vraiment créatrice. Une foule d'écrivains marchèrent sur ses traces et chantèrent les mœurs agrestes de leur pays. S'il est vrai qu'avant elle Balzac avait donné ses *Paysans* (1845), c'est d'après ses exemples que E. Souvestre étudia et fit connaître l'âme des Bretons; aujourd'hui encore, que Jules de la Madelène et Sandeau, le chantre de la Creuse, ne sont plus, nous rattacherons à cette descendance MM. E. Pouvillon, F. Fabre, A. Theuriet, G. Beaume, Paul Arène, J. Ajalbert, etc.

Cette manière, qui lui procura des succès si mérités, ne devait pas fixer définitivement George Sand. Elle était dégoûtée des romans à thèse et avait épuisé les peintures berrichonnes. C'est alors qu'elle écrivit ce que M. Faguet appelle justement des « idylles bourgeoises ». Ici, le cadre est pris à l'un ou l'autre coin de la France que l'écrivain visite et dont il note les principaux caractères : dans ce décor, il insinue une délicate mais simple histoire d'amour. C'est là tout le procédé de *Melle la Quintinie* ou du *Marquis de Villemer*. Le romanesque s'allie dorénavant à une

sensibilité émouvante. Ces récits ajoutèrent à la gloire de G. Sand tout ce qu'en a retranché la trop prolixe *Histoire de ma vie*.

Le vrai mérite de ces idylles bourgeoises, c'est l'étude plus serrée et plus pénétrante de la psychologie féminine, ou, mieux encore, virginale. La vraie « jeune fille » était rare alors dans le roman français, ni Rousseau, ni Mme de Staël ne l'ayant décrite, Chateaubriand seul l'ayant ébauchée. Empruntons au critique dont nous citions tout à l'heure le nom, M. E. Faguet, une bonne définition de ce personnage séduisant dont G. Sand se fit l'introductrice dans la fiction (1) :

« La jeune fille réelle, non point l'enfant ni la jeune » femme, mais la femme naissante, naïve, timide, douce, » avec ses coquetteries ingénues, ses dépits légers qui font » sourire, ses petites audaces craintives, son tour d'esprit » invinciblement romanesque avec l'éternelle pudeur de » paraître tel, ses longs espoirs muets et ses longues attentes » discrètes, et l'orage du cœur sous le calme du front, tout » ce petit monde si vibrant, tout concentré et replié, diffi- » cilement entrevu, qu'il faut deviner et peindre d'un trait » si léger et si fin, sans rien alourdir ni écraser : tous les » autres y échouèrent et G. Sand aussi quelquefois, mais » non pas toujours. »

A côté de ces brillantes qualités, n'avons-nous pas des défauts à signaler ? Oui, souvent le plan du roman de

(1) Emile FAGUET : LE XIXe SIÈCLE : *Étude sur G. Sand.*

G. Sand est faible, et sa composition mal pondérée. Ces défauts, moins sensibles dans ses dernières œuvres, s'accusent dans celles qui tiennent à la première et à la deuxième inspiration. Si ce plan est vacillant, nous savons que c'est parce qu'elle ne l'a point fait d'avance, ce qui occasionne un manque d'équilibre dans ses meilleurs ouvrages.

Sa plume se laisse trop facilement aller à vagabonder : il en résulte de la diffusion, un fâcheux excès de rhétorique. D'autre part, elle ignore les tâtonnements. Du premier coup, l'auteur de *Consuelo* moule ses idées dans une « phrase » magnifique. « Elle écrit comme la source coule » a-t-on dit.

Aussi la phrase reste le grand prestige de son talent. Sonorité, limpidité, elle a tout pour elle. Elle est d'une poésie enveloppante qui n'offre qu'un danger : la pléthore des images, proche voisine de l'incohérence. Ce style, d'une souplesse si transparente et d'une force si sobre, ne devient incorrect que par excès de rapidité. Mais, là où il s'observe, il a l'éclat, la couleur, la vie, les harmonies d'une musique enchanteresse. Son lyrisme atteint les plus hauts sommets, et, dans les idylles, il sait descendre aux plus fines nuances de la familiarité.

G. Sand, à raison de la place considérable qu'elle occupe dans l'histoire littéraire du XIXe siècle, nous a retenus quelque temps. Il fallait établir comment elle renouvela particulièrement le récit champêtre, et dire les transformations qu'elle sut opérer dans le roman. Se gardant des puérilités, échec ordinaire des aventures, et prenant au réalisme ses précieux éléments d'information, sans accepter sa séche-

resse, son étroitesse et sa brutalité, elle a créé une manière à la fois vraie et « romanesque », sensible et poétique, mais corruptrice. Son œuvre et son influence seront durables. Il était beau de donner au roman une direction nouvelle. Malheureusement, en répandant les pires sophismes, par l'artifice d'une langue charmeuse, elle a flatté de dangereuses passions. Les écrits de la grande artiste suivaient et servaient les idées les plus subversives, les plus impatientes de tout joug et de toute loi. Avec Eugène Sue et Victor Hugo, elle fit accepter le *roman social*, genre difficile et perfide, dont les fruits dissolvants mûrissent aujourd'hui.

---

§ II.

Jules Sandeau.

Jules Sandeau réagit contre l'indépendance morale des romans de G. Sand. Mais il se rattache littérairement à l'auteur du *Marquis de Villemer* par l'alliance de l'idéal avec la réalité.

On distingue chez lui deux personnalités bien tranchées : celle du conteur et celle du moraliste. Le conteur est, presque toujours, original et charmant.

C'était un « bonhomme », si l'on veut bien donner à ce terme sa plus française signification, et l'appliquer au mélange piquant de finesse un peu narquoise et de bonté, qui semble l'apanage de certains écrivains de souche vraiment gauloise. Une mélancolie sans amertume n'était

pas absente de cette nature si aisément ironique et pétillante : il en résultait une émotion contenue, unie à de l'humour de bonne compagnie bourgeoise. Épris d'idéal, disons-nous, il ne néglige point le réel. Il s'inspire du premier pour embellir ses rêves, et dessine d'un trait aiguisé les tableaux que lui fournit le second. Son goût est toujours exquis, son pathétique vrai ; jamais sa sensibilité ne glisse à la sensiblerie, pas plus que sa gaîté ne devient grossière.

C'est par les côtés les plus saillants de son art qu'il se rapproche de G. Sand. Comme elle, il a un faible pour le romanesque, tout en gardant le don du naturel. Il montre de la perspicacité dans l'analyse psychologique, et beaucoup de cette verve railleuse, déjà signalée comme une note spéciale de son talent. Ayant l'imagination moins vagabonde que sa brillante collaboratrice de la première heure, il se perd moins dans les chimères. Sans doute il n'est pas universel au même point qu'elle, il n'a pas son prestige ni l'éclat de sa langue. Mais ces infériorités sont, dans une certaine mesure, compensées par une observation plus directe et plus féconde, par plus d'habileté dans l'agencement du roman, plus de fini dans les détails et de sobriété dans les couleurs.

Sandeau a toujours une forme élégante, mais surtout un fond solide. Ce serait en outre lui faire tort, que de méconnaître ses qualités de paysagiste descriptif. Il a aimé et peint la Creuse, sa terre natale : il en a crayonné des fusains attirants, qui le rangent parmi les premiers des romanciers rustiques. *Catherine,* pour ne citer qu'un de ses plus aimables livres, abonde en croquis qui palpitent et frémissent de vie.

Mais si J. Sandeau appartient à l'école de l'auteur d'*Indiana* par le mélange du romanesque et d'un réalisme modéré, il s'en sépare nettement par ses théories, et ceci nous amène à considérer en lui le « moraliste ».

Il faut s'entendre. Ce romancier est un moraliste sans être un dogmatiste étroit. Il ne prêche point, mais il dégage des faits les plus séduisamment contés d'excellentes leçons.

La pensée qui domine toute son œuvre peut se résumer en quelques mots. Il montre la félicité et le calme que l'âme humaine puise dans un sincère retour au sérieux de l'existence, après les tourments d'une poursuite exaltée de l'idéal. Il ne condamne pas celui-ci, mais ses excès. Il ne vante pas la réalité brutale, mais la réalité élevée par sa communion avec la Beauté supérieure. Il a un sentiment profond de la famille, des joies intimes du foyer ; il s'attache à en décrire les séductions durables opposées aux mirages de la passion.

G. Sand avait déclaré le mariage une institution injuste et néfaste ; elle en avait fait tantôt une lourde chaîne, tantôt un récif contre lequel tout le bonheur d'une vie vient échouer. Elle avait célébré l'amour libre, entourant cette apologie de peintures ardentes et dangereuses. L'auteur de *Catherine* plaide la cause précisément contraire. Aux héroïnes affolées, il oppose les jeunes femmes réservées et tendres, prêtes à tous les dévouements, mais aussi capables de lutter contre les exigences les plus tyranniques du cœur. Il rend le mari sympathique au lieu de le berner ou de le rendre odieux.

En un mot, il prend toujours le parti de la « morale » et

du « bon sens ». contre leurs ennemis. Attitude assurément courageuse à garder au milieu des triomphes du roman indépendant ! Un rapide coup d'œil jeté sur les œuvres principales du romancier permettra de saisir plus aisément la portée de son action moralisatrice.

Une de ses premières productions, *Marianna* (1839), participe encore beaucoup de la manière de G. Sand. Elle est pleine d'imagination, d'éclat et de mouvement, mais trop déclamatoire, trop enflammée, trop lyrique. Malgré sa teinte de fatalisme, le roman a une tendance bien définie : il prouve que, dès ce monde, un châtiment terrible est souvent la rançon des amours coupables. Sandeau y entre dans le détail et l'étude des misères de l'adultère ; toute la thèse semble résumée dans le dernier regard que Marianna glisse sur le toit conjugal et dans ses paroles mélancoliques : « Le bonbeur était là ».

Le Docteur Herbeau apporte une note bien différente. C'est un mélange très nouveau d'émotion et de badinage ironique : on pourrait le caractériser par l'épithète de « sensibilité railleuse ». Quelques détails scabreux n'empêchent point ce roman d'être rempli de délicatesse.

On y admire surtout un portrait de médecin de village qui est à la fois très touchant et très plaisant. L'auteur avait saisi là un genre bien approprié à sa nature. Dans *Fernand,* il revint à sa thèse favorite avec une verve rajeunie et une décision bien arrêtée. Fernand est le type du jeune *struggle fort lifer* d'alors, qui, semblable à ceux d'aujourd'hui, croit pouvoir jouir d'un bonheur paisible après avoir pleinement satisfait ses vices et atteint l'heure des

lassitudes. Il s'imagine n'avoir plus qu'à rejeter, comme un fardeau encombrant, les liens qui l'attachent à son amour misérable, pour goûter les délices d'une union chaste. Sans faiblesse et sans pitié, J. Sandeau établit la vanité de ce rêve ; il déclare la chaîne imbrisable et l'union nouvelle maudite dès la première heure. Un événement tragique vient accentuer la vigueur de l'enseignement. Ce récit est étincelant, quoique d'un art sobre et discret : il ne renferme ni tirades, ni mise en scène de pessimisme romantique ou de drame outré. Les épisodes sont naturellement amenés, ce qui constitue la force du livre. Peu après, *Madeleine* inaugurait des croquis d'une teinte plus douce : l'apologie du travail y fait la contre-partie d'une critique amère de la race éternelle des fanfarons sceptiques et vicieux.

Mademoiselle de la Seiglière vint prouver la diversité toujours renouvelée du romancier. Cette nouvelle, qui passe pour son chef-d'œuvre, parut en 1848. Comme dans *Sacs et Parchemins*, comme dans *la Maison de Penarvan*, Sandeau penche ici vers une satire facile mais conforme aux tendances de ses contemporains : celle de l'aristocratie déchue. Dans *la Maison de Penarvan* il la met aux prises avec la vie réelle ; dans *Sacs et Parchemins* il la voit ruinée, se débattant contre la question d'argent, et luttant de ruses avec la bourgeoisie enrichie.

A part sa gaîté et son ironie peu généreuses, *Melle de la Seiglière* n'est que charme et talent. La narration pétille d'entrain et de mouvement ; les caractères sont bien tracés, les détails gracieux, les paysages pittoresques et vrais.

Nous pourrions citer encore *Valcreuse*, *Vaillance*, *Jean*

de Thommeray, etc. Mais ces récits ne nous feraient admirer que les mêmes scènes délicieuses, la même finesse, la même souplesse de style et le même souci du devoir.

Sandeau aimait trop à persifler l'aristocratie, et c'était là peut-être sa façon de servir le goût public. Telle ne fut pas la note donnée par le comte A. de Pontmartin. Ses nouvelles appartiennent au même esprit de réaction que celles de Sandeau. Mais il vanta la noblesse dans des pages où l'on reconnaît un rêveur fier, délicat, sérieux et attendri. Il eut moins d'imagination, mais plus de jugement réfléchi peut-être, que l'auteur de *Marianna*. Il voulut, lui aussi, accorder la poésie et la raison dans *Marguerite Vidal*, *les Mémoires d'un notaire*, *les Contes d'un planteur de choux*, *la Fin du procès* son meilleur roman, peut-être, et faisant, avec beaucoup d'esprit, la contre partie de *Sacs et Parchemins* de Sandeau. Au fond, c'est un mélancolique qui regrette le Passé.

---

§ III.

Octave Feuillet.

Par la tournure romanesque de son esprit, Octave Feuillet descend en ligne directe de George Sand : il suit, comme elle, le grand courant sentimental du roman. Ses tendances de moraliste le rapprocheraient plutôt de J. Sandeau.

On a justement remarqué qu'il n'est point non plus sans parenté avec Alfred de Musset et même avec Dumas père. Celui-ci, dans le temps où le jeune Feuillet était son collabo-

rateur, imprima à ses idées un tour fortement romantique, lui enseigna l'art de nouer une intrigue, et dut lui communiquer quelque goût pour l'extraordinaire, les coups de théâtre, l'invraisemblance. De ce goût, notre romancier s'est trop peu défié. D'autre part, il sut mêler à sa manière, non pas l'ironie fine et bienveillante de Sandeau, mais quelque chose de fringant et de cavalier dans l'allure, de spirituellement impertinent dans le style, à quoi l'on reconnaît Musset.

Moraliste, caractérisé par l'amour du raisonnement, conteur, dominé par son imagination, telles sont les deux faces sous lesquelles Octave Feuillet nous apparaît. Ces deux influences se font jour, équitablement réparties, dans un ensemble de récits attrayants, où la subtilité de l'esprit s'allie de façon séduisante à la peinture des passions tragiques.

Occupons-nous d'abord du conteur : il est à la fois poète et romanesque, et ses romans sont des romans idéalistes. Cet idéalisme du romancier ne veut point dire qu'il ne tienne aucun compte de la réalité, et qu'il fasse fi de l'observation au profit de l'exclusive imagination. Mais il signifie que l'auteur de *Sibylle* poétise l'humanité. Quand nous jetons un regard sur la comédie du monde et sur ses acteurs, ce qui nous frappe, c'est un mélange heurté de grandeurs, de basesses et de sentiments moyens. Grandeurs ou bassesses dans les âmes, dans les intelligences et dans les cœurs. Nobles mobiles, vertus privées ou publiques, actions sublimes des créatures d'élite, côtoyant des passions criminelles, des vices tyranniques : ces contrastes existent,

mais ils sont exceptionnels. La mesquinerie, l'étroitesse de conduite, les « sentiments moyens » dans le bien et dans le mal, sont plus fréquents encore et c'est leur combinaison avec les sentiments excessifs qui produit la vie. Dans le monde d'Octave Feuillet, ces nuances en « demi-teinte » sont rares et les natures outrées forment la règle. On n'y connaît guère que le grandiose, dans la vertu ou dans le crime. Les qualités et les vices ordinaires, les tempéraments bourgeois et tempérés, sont admis au seul titre de repoussoirs. Voilà en quoi le romancier idéalise l'existence, voilà comment il est surtout romanesque.

Il importe de distinguer deux inspirations successives dans l'œuvre d'Octave Feuillet. La première, où l'imagination règne absolument, triomphe dans *le Roman d'un jeune homme pauvre* ; la seconde, dans laquelle s'est infiltrée l'influence réaliste, est celle que *M. de Camors* inaugure et personnifie. L'auteur écrit d'abord pour réagir contre la littérature matérialiste et contre le réalisme de Flaubert, de Feydeau et de Champfleury. Il tombe ici dans le défaut contraire à celui qu'il veut combattre. Plus tard, son idéalisme se fait moins despotique : le romancier observe davantage, il descend de l'empyrée et se retrouve sur terre. Ses romans sont alors d'une morale moins stricte et moins directrice, mais leur touche est plus forte, leur analyse plus exacte et plus serrée : ils sont, en un mot, moins flottants dans leurs contours. L'optimisme idéaliste de Feuillet ne se change pas pour cela en pessimisme : à peine y perçoit-on une ironie plus mélancolique. Ses héros conservent la même tenue correcte, la même urbanité sereine de langage et de

manières. Il continue à peindre des êtres supérieurs par la race, l'esprit et les mobiles qui les poussent, — de même que Flaubert décrit systématiquement des natures basses et grossières. Le réalisme acquis de Feuillet reste donc toujours fortement entravé par son aristocratie naturelle. Mais ce réalisme approximatif même, jusqu'à *M. de Camors*, il l'a tenu pour inexistant.

M. Jules Lemaître rattache notre écrivain aux romanciers de l'école amoureuse du XVIIe siècle, en sautant par dessus George Sand et Musset. Sans discuter ces origines, on peut hardiment relier son romanesque au romantisme, par lequel il a passé comme toute sa génération. Dans *Onesta*, son premier récit, tout l'attirail romantique des duels, rapts, suicides, etc., entre en jeu. Ce goût pour les coups de théâtre, pour ce qui frappe et stupéfie, lui est resté et forme le fond d'imaginatif débridé qui affaiblit l'intrigue de ses romans. Voyez comme il garde l'amour de l'extraordinaire, comme il supporte malaisément que, dans ses fictions, le cours des choses s'accommode de la réalité, comme il fait sortir ses personnages des voies suivies et comme il s'obstine à placer le bonheur dans le devoir sans doute, mais dans le devoir accompli au milieu de circonstances peu en rapport avec les règles de la vie usuelle ! Ne finit-il pas toujours par s'échapper dans l'exceptionnel et l'impossible ? Il est même juste de noter ici un manque d'envergure, un effort continuel que fait le romancier, plutôt assimilateur que créateur, pour retenir et émouvoir : son imagination s'y trahit médiocre, et bien inférieure à ses visées.

Ce romanesque ne se borne pas à l'atmosphère vitale,

aux conditions extérieures qui entourent les héros d'Octave Feuillet : il se mêle à toute leur psychologie.

En étudiant ces types, nous nous rendons compte de la destinée, des joies et des douleurs qui forment le lot des créatures sentimentales. Ils sont idéalement chrétiens et religieux ; leur désintéressement et leur esprit de sacrifice ont, dans ce sens, des allures conventionnelles : ils aiment avec exaltation, j'ai à peine besoin de le dire, mais ils ont, de plus, un goût du danger, de la bravade et une curiosité du péril, qui sont tout ce qu'il y a de plus romanesque. Cette nature particulière les aide à supporter vaillamment, pour l'auréole poétique qui les couronne, les souffrances, la misère, et jusqu'à la sujétion la plus dure. Il est vrai qu'Octave Feuillet, qui connaît son public, prend soin de ne leur infliger que des misères « finissant bien », ni ravalantes, ni répugnantes. Maxime Odiot est torturé par la faim, mais il l'apaise avec des feuilles de rosiers et de jasmins cueillies dans le jardin du Luxembourg. Et puis, il ne s'appelle pas Maxime Odiot, mais le marquis de Chancey d'Hauterive, et sa pauvreté lui a laissé quelques billets de mille francs, cachés je ne sais où, mais qui deviendront des millions.

Les vertus que pratiquent ces personnages sont des vertus chevaleresques : l'honneur et le point d'honneur (car le bas et le vil sont au pôle opposé de l'idéalisme), le mysticisme religieux, la générosité, le détachement et le mépris de l'or. Enfin, si tous ces récits ont, en général, un dénouement triste, c'est parce que le malheur est encore d'essence romanesque... D'autres fois, ils se terminent le mieux du

monde, et c'est précisément dans le cas où l'issue, suivant le cours des choses, en eût été mauvaise. Maxime ne se fait aucun mal en se précipitant du haut du donjon, mais il eût pu se tuer ; c'est miracle qu'il ne se soit pas noyé en repêchant le mouchoir de Marguerite, tombé dans la rivière. On pourrait multiplier les exemples.

Cette première manière du romancier, qui se rapproche en vérité beaucoup des romans de chevalerie par la subtilité raffinée des sentiments et la fougue audacieuse de l'imagination, recèle un grand charme de demi-teinte. Je viens de dire ce qu'elle présente de forcé et de chimérique. Ces aventures aux détails si émouvants, frappant si fort l'esprit, remplies d'une si mystérieuse séduction, ne supportent que rarement l'analyse. Cela est bien vrai, mais que nous nous laissons facilement bercer par l'illusion qui nous embellit l'existence et nous triche sur ses chagrins ! Or, jamais Feuillet n'eût une entente plus optimiste de la vie que durant cette phase de son talent.

A partir de *M. de Camors,* nous voyons la réalité assombrir un peu cet optimisme, communiquer à l'invention des teintes plus tragiques, enlever aux héros quelques perfections classiques et aux péripéties quelqu'arbitraire. Mais le concept de l'écrivain demeure romanesque : il continue à représenter l'homme supérieur à ce qu'il est le plus souvent parmi nous, par opposition aux réalistes qui, systématiquement, le peignent inférieur.

Octave Feuillet choisit uniquement ses acteurs dans la classe sociale où doivent se rencontrer les délicatesses du cœur et des manières jointes au culte de l'déal et du point

d'honneur : la vieille société française. Tous ses romans ont ce monde là pour théâtre. Tous leurs acteurs sont de grande race authentique, nobles depuis longtemps et portent de ces noms à féodale allure dont la transcription empiète sur les marges dans les registres de l'État-civil. Si l'un d'eux, par hasard, ne compte pas seize quartiers, tenez pour certain qu'il est artiste en vue, homme de génie, célébrité littéraire ou savante. Ils sont d'ailleurs bien développés, quoique poncivement. Le conteur réussit à nous esquisser leur extérieur ; il nous fait saisir, de plus, leurs façons de parler, de sentir, de juger. Il semble que lui-même soit né comme un Lange d'Ardennes de Camors, et, dans les situations les plus épineuses à interprêter, il n'y a pas un grand seigneur *mondain* qui ne souhaiterait s'en tirer comme font les héros de notre romancier. Il a voulu être le peintre de l'aristocratie française : dans un sens restreint, il y a réussi. Il ne songe guère, en écrivant, à rendre une image exacte de la vie contemporaine : il vise à donner à la « bonne compagnie » une copie faite d'après elle, mais embellie. Elle s'y voit, en effet, et la voilà qui s'écrie : « Combien ce portrait est ressemblant ! »

Ce système produit une conséquence fâcheuse. C'est que le cadre et les épisodes de ces romans, étant uniformes, ont vieilli ; de même, les gens qui y évoluent ont quelque chose de banal et de convenu. Ils sont trop parfaits vraiment. Ils ont toutes les vertus mondaines qui scintillent, toutes les perfections physiques des êtres de choix. Non seulement ils prennent, avec une aisance extraordinaire, le parti le plus héroïque, en toute circonstance, non seule-

ment ils ont des natures d'élite, mais ils le savent trop et ils ne nous laissent pas ignorer qu'ils le savent. C'est là un défaut déplaisant. Du reste, il n'y a pas beaucoup de manières d'être le courage même, la franchise même, l'héroïsme en personne : il y a peu de variantes possibles dans les modes de prouver qu'on est le meilleur tireur à l'épée, le valseur le plus aisé, le cavalier le mieux stylé, le joueur de « tennis » le plus dégourdi... Cette préoccupation chez l'écrivain de soigner l'aspect élégant et la distinction jusque dans les derniers détails, nous fait paraître identiques les décors de ses nouvelles. Cela fatigue et détruirait l'intérêt, si Feuillet ne prenait sa revanche par une trouvaille qui est sa vraie originalité. Indiquons-là rapidement.

Le plus romanesque des sentiments, c'est l'amour. L'amour est le principe de tous les récits dont nous nous occupons en ce moment : il les domine et les résume. Eh bien ! ce que l'auteur de *Sibylle* sut parfaitement faire ressortir, c'est que, sous l'écorce de ces organisations policées, sous l'apparence froide, sous la tenue parfaite de ces mondains, l'amour peut surgir avec ses fièvres terribles et ses brûlantes ardeurs. Or, comme, dans ce sens-là, on aime toujours de même façon, on a pu constater avec justesse que la passion des « clubmen » de Feuillet et celle des « ouvrriers » de M. Zola est, au fond, la même : c'est une pure question de forme. Notre romancier l'a prouvé admirablement. Il a disséqué l'amour le plus candide, et aussi le plus dégradant. Il a fait contraster les tourments du cœur avec la banalité d'une vie oisive et, semblerait-il, réglée par

un formulaire inplacablement strict. L'amour qu'il étudie, c'est toujours l'amour-passion, et le voilà émule de G. Sand. Il est vrai qu'avec J. Sandeau il en démontre les conséquences irrémédiables et funestes.

Cette analyse qu'il fait de la passion est inquiète et troublante. En lisant ces drames, on sent tressaillir en soi — suivant une remarque de J. Lemaître — l'effroi antique devant les fatalités de la chair. Mais le conteur nous abuse sur la fréquence des cas qu'il ausculte, traduisant en règle l'accidentel. Il prétend d'ailleurs rester *vrai* puisque l'on voit de ces catastrophes, et *romancier*, parce que l'art du roman « consiste à écrire l'histoire des sentiments exceptionnels pour leur prêter l'intérêt et la dignité du vrai ».

L'amour « intéressant » davantage la femme qu'il n'impressionne l'homme, c'est par ses médaillons de femmes que l'œuvre de Feuillet nous séduira surtout. Les hommes y sont coulés dans un moule assez uniforme. Ils sont effacés. Si l'on excepte Camors, une des dernières incarnations du don Juan moderne, les autres sont tous des « cercleux », habillés de même, menant même vie, tenant même langage; au fond, plutôt distraits et légers que pervers.

Mais, dans les créatures féminines, quelle variété !

Depuis la femme honnête et réservée, tendre, patiente, un peu sacrifiée, qui est l'exception et sert à faire valoir les outrancières, jusqu'aux névrosées tragiques, quelle galerie ! On y classe d'abord les « rédemptrices » : Sibylle de Ferias, Charlotte *(le Journal d'une femme)*, Aliette *(la Morte)*, etc. La rédemption est une des thèses favorites d'O. Feuillet, et l'héroïne, qui se sacrifie pour sauver l'âme de celui qu'elle

aime, un de ses types d'élection. Mais il en est deux qu'il a, plus fréquemment encore, mis en relief. Le premier, c'est celui de la femme-idole, celle qui a tout pour elle, jeunesse, beauté, naissance, fortune : il l'illumine d'une auréole d'apothéose ; elle traîne l'univers à ses pieds, elle contemple, front haut, les rangs de ses admirateurs éblouis. Celle-ci n'a besoin ni de vertus ni de vices : elle règne.

L'autre figure est celle de la perverse, exaltée dans son amour jusqu'à la folie. Comme Feuillet a été excessif dans la conception de la première, il l'est aussi dans la création de la seconde. Julia de Trécœur, Mme de Campvallon, Mme de Talyas, Sabine Tallevaut n'hésitent pas à pousser leurs sentiments aux dernières conséquences, le crime. « Pour vaincre elles tuent, vaincues elles meurent (1). » Ce sont des nerveuses et même des névrosées. Leur superbe éclate en paroles cinglantes et ironiques, leur amour dévie en cris de haine. Mais, avant tout, il faut voir en elles des amoureuses. Elles ne vivent que pour ces fièvres : les femmes de vices moyens, les coquettes qui ne savent pas « adorer », qui ont des franfreluches à la place du cœur, ne figurent pas ici. Les « rédemptrices » même, en renonçant, par dévouement, à la satisfaction de leur passion, tiennent à ce que le salut soit opéré par leur grâce irrésistible. Or, les femmes raffolent d'être ainsi comprises : Octave Feuillet est leur romancier de prédilection. Reconnaissons d'ailleurs que, s'il y a beaucoup d'exagération romanesque dans ces caractères, il y faut noter aussi une grande part de vérité. La séduction

(1) Léon de Monge. *Étude sur Octave Feuillet.*

qu'exercent ces « amoureuses » est bien l'éternelle fascination de la femme, un peu mystérieuse, énigmatique et redoutable.

Nous ne nous sommes occupés jusqu'ici que du romancier. Disons un mot du moraliste, que Feuillet prétendit toujours être. Dans tous ses romans, on assiste à la lutte d'une règle de morale, d'une question d'honneur ou de délicatesse aux prises avec les entraînements du cœur. La signification dernière de ces aventures est, en général, très pure, en flagrante contradiction avec la facilité des mœurs et des compromis sociaux.

Le conteur a su prendre parti pour le Bien contre le Mal attrayant. Les lois de l'éducation, la religion du mariage, ont trouvé en lui un chaud défenseur. C'est le devoir envisagé surtout au point de vue de l'amour, qu'il a étudié. Sa conclusion ne varie point. L'amour légitime ne réside que dans l'union de l'homme et de la femme, union consacrée par les penchants du cœur et la conformité des croyances.

Pourquoi donc faut-il qu'ici intervienne, derechef, ce romanesque qui contredit, par ses invraisemblances, l'enseignement le plus élevé ?

O. Feuillet voulut être à la fois moraliste et chrétien. Il n'a pu contenter ni les chrétiens stricts, ni les tenants de la morale. Les premiers lui reprochent son christianisme de bonne compagnie, altéré par des faiblesses, terni par de petits accommodements avec les exigences mondaines, permettant le duel, le suicide et le flirt, christianisme dont l'abbé Constantin serait le parfait pasteur. Ce sont précisé-

ment ces mêmes compromissions dont le moraliste austère lui fait grief.

Chose plus grave encore : il proclame l'accomplissement des devoirs comme l'unique condition possible du bonheur et de la noblesse de l'existence, mais il entoure « la règle » de circonstances toujours séduisantes. Il l'idéalise par trop, il la prend hors de la vie pratique, dans le royaume des chimères. Il n'est pas toujours facile, cependant, dans la réalité, de poétiser le devoir. Il arrive que ce dernier commande au milieu de conditions humbles, prosaïques, rapetissantes. Que devient dès lors la leçon ? La seconde manière d'Octave Feuillet accuse surtout ce mélange de spiritualisme chrétien, traduit par une propension plus accusée à la thèse, avec des restes de romanesque, une fusion de réalisme ultra-sensuel et de sentimentalité conventionnelle. Il cherche à être vrai en moralisant, et souvent il dépasse le but ; il verse dans une débauche spiritualiste qui contraste douloureusement avec des brutalités déconcertantes. On ne peut attribuer ces contradictions qu'à ce désir, si perceptible dans tout l'ensemble des écrits d'Octave Feuillet : ne point transiger sur les principes, mais rester en bons termes avec l'opinion ; se plier aux caprices de la mode artistique comme aux variations des esprits. Aussi fut-il chrétien superficiel et moraliste incomplet.

A la manière purement idéaliste du romancier peuvent être rattachés : d'abord, comme on l'a vu, son livre le plus célèbre et, d'ailleurs, un des plus réussis : *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858) ; puis *l'Histoire de Sibylle*, *Bellah*, *la Petite Comtesse*. A l'inspiration plutôt réaliste

appartiennent : *M. de Camors*, *Julia de Trécœur*, *les Amours de Philippe*, *le Journal d'une femme*, *Un mariage dans le monde*, *l'Histoire d'une Parisienne*, *la Veuve*, *la Morte*, *Honneur d'artiste*.

Les derniers romans sentent la hâte, la fatigue même. Les tares inhérentes au talent de Feuillet, et qu'il avait su habilement dissimuler jusqu'ici, viennent au grand jour. Les mêmes figures reparaissent souvent, les situations se ressemblent de plus en plus, il y a des oppositions plus violentes dans les nuances. L'exceptionnel y tourne davantage à l'impossible, et ce qui était rare devient faux. On est choqué par la recherche des effets, la soif d'étonner, les tentatives pour racheter, par des coups de théâtre tapageurs, ce que la thèse peut comporter de déplaisant pour l'opinion.

En résumé, on sort de l'œuvre d'Octave Feuillet sous une impression de malaise. On prévoit la ruine de ce « grand monde », artisan de sa propre défaite. On pressent les tableaux implacables que MM. Rabusson, Lavedan, Gyp et Hervieu dresseront comme des actes d'accusation. L'auteur ne cache point que cette déchéance est la conséquence naturelle de deux faits : l'affranchissement des croyances religieuses, réduites à une habitude, à des pratiques de bon ton ; le mariage faussé dans sa conception, la femme y cherchant une illusoire réunion de joies et de perfections, le mari y venant comme à un pis-aller, à une nécessité pécuniaire ou héraldique, quand ce n'est pas à un port de repos.

Littérairement, ces romans joignent une élégance native à la finesse extrême de l'analyse, au goût des mœurs

décrites, au raffinement de l'esprit, à la vie, au nerf, à la couleur, à la science de l'intrigue. La langue dans laquelle ils sont écrits est un mélange de grâce et de distinction, de souplesse et de précision. Elle est polie, spirituelle, rapide, évocatrice. Elle a horreur de l'emphase et de l'amertume déclamatoires.

§ IV.

Successeurs immédiats de G. Sand et de son école.

—

Ils sont assez nombreux, les romanciers qui, à la suite de G. Sand, de J. Sandeau et d'Octave Feuillet, exaltèrent l'idéalisme. Sans nous occuper encore de ceux d'entre nos contemporains qui leur doivent, on peut citer parmi les principaux Louis Ulbach, l'auteur de *Mr et Mme Fernel*, Mario Uchard, Maurice Sand qui signa *Miss Mary*, Émile Souvestre producteur fécond de romans bien écrits, sans prétentions, mais dont le nombre imposant ne suffit guère à corriger la monotonie, puis le fantaisiste A. Karr et enfin, Alexandre Dumas fils. Ce dernier, avant de remporter comme auteur dramatique des succès qui marqueront à jamais dans nos fastes littéraires, écrivit un des plus célèbres ouvrages de l'époque romantique, *la Dame aux Camélias*, bâti sur la thèse favorite du moment : l'apologie du relèvement de la femme tombée. *L'Affaire Clémenceau* dénote plutôt l'influence de l'impulsion donnée par G. Sand aux revendications sociales. A. Dumas y reprend, après

l'auteur de *Lélia*, le sophisme de la fatalité du mariage et le défend par l'artifice des couleurs les plus tragiques.

Dans ce remous idéaliste vinrent aussi se jeter plusieurs écrivains que nous retrouverons plus tard. Il importe cependant de consacrer dès maintenant une mention spéciale à E. Fromentin et à M. Victor Cherbuliez. Le roman unique du premier, *Dominique*, restera, comme une excellente œuvre psychologique. Le sacrifice, dans ce qu'il peut renfermer de plus grand et de plus noble, ainsi que le tourment créateur de l'artiste y sont analysés avec une pénétration aiguë, des nuances fines, étonnamment diverses. Les caractères paraissent merveilleusement débrouillés, les descriptions fraîches et illusionnantes de vérité. Le peintre-romancier se rapproche surtout de G. Sand par sa manière naturelle et précise de voir les choses simplement, et par sa sensibilité.

Il ne semble pas, quand on lit M. Victor Cherbuliez, que le réalisme et le naturalisme lui aient seulement fait lever la tête. Il s'attache au sillon de G. Sand, de Sandeau, de Feuillet, poursuivant allègrement une besogne qu'il aime, écrivant successivement *le Comte Kostia, le Roman d'une honnête femme, l'Idée de Jean Têterol, l'Aventure de Ladislas Bolski, la Revanche de Joseph Noirel, le Fiancé de Mlle Saint-Maur, la Ferme du Chocquart, Miss Rovel, Meta Holdenis, la Vocation du Comte Ghislain, Olivier Maugant, la Bête, Une Gageure, le Secret du précepteur*.

L'observation est chez lui superficielle, le style aisé, spirituel, personnel : il a une certaine saveur de terroir qui, sans être banale, agace quelquefois par ses affectations de grâces savantes.

L'originalité de M. Cherbuliez — à défaut d'autre — est de continuer à narrer de pures aventures en un temps où la pathologie et la science envahissent tout ; c'est encore de mépriser l'école dite documentaire, pour n'estimer qu'un certain mélange de bon sens, d'adresse et de fantaisie rêveuse. Il aime la nature pour son charme grandiose ou bien ordonné, pour l'élégance des descriptions qu'elle lui suggère : il ne songe point à la considérer comme un « milieu ».

Le romancier, dont les intrigues sont souvent compliquées, prend le lecteur par la surprise : il croque des bonshommes assez énigmatiques, les affuble de manies excentriques ou de défauts drôles; il réussit à piquer la curiosité, parce que le philosophe qui est en lui, le dilettante d'art et de science, qu'il est à un très haut degré, donnent à ces types un vernis où le bizarre s'unit à une exactitude plus apparente que réelle, mais captivante. Car M. Cherbuliez est un philosophe cousu à un romanesque : philosophe sceptique et volontiers paradoxal, romanesque tempéré par la lucidité de l'esprit. C'est ainsi qu'avec un grand goût pour l'extraordinaire, l'imprévu, l'étrange, il cesse rarement d'être vraisemblable. Pour conclure, disons qu'il tient à s'afficher comme indépendant en morale, en philosophie, en littérature.

CHAPITRE VI.

AVÈNEMENT DU ROMAN-FEUILLETON.

Pendant que les chefs-d'œuvre de Balzac et de G. Sand donnaient l'élan définitif aux deux courants romanesques, une méthode nouvelle naissait en France. C'était une révolution opérée moins dans l'esprit — bien qu'il en dût souffrir — que dans la forme du roman. Il est assez facile d'établir l'origine du roman-feuilleton : il s'agissait tout simplement de plaire au public, en excitant journellement sa curiosité.

Ce fut une spéculation industrielle.

Le maître du réalisme et G. Sand, par leur fécondité surprenante et par la prédominance illimitée qu'ils accordaient à l'imagination, doivent être tenus comme responsables, dans une certaine mesure, de l'engouement général des Français pour le roman. Les lecteurs réclamaient une pâture sans cesse renouvelée. Les inventions souvent bizarres de Balzac les avaient, de plus, rendus peu sévères pour les intrigues recherchées et les complications affolées. Elles leur en avaient communiqué le goût.

Pour satisfaire ces appétits, allumés dans toutes les classes, on avait commencé déjà à publier, dans les Revues, des romans découpés en tranches et, à chaque livraison, interrompus au bon endroit. Un passage palpitant hypnotisait les naïfs devant ces mots alléchants : *la suite au prochain n°*. Dès l'apparition de ce fascicule annoncé, le lecteur enfiévré, qui s'était durant quinze jours livré aux

hypothèses les plus contradictoires concernant cette suite, s'empressait d'acheter la revue, s'il n'était abonné. Et la vente marchait, marchait. Cette invention était due au docteur Véron. Il la mit en pratique dans sa *Revue de Paris*.

Mais le besoin maladif de s'enivrer de fictions gagnant de plus en plus les petites classes bourgeoises et populaires, il fallut songer à étendre le procédé. Émile de Girardin, qui avait une idée par jour, eut celle d'appliquer l'initiative prise par Véron à la presse quotidienne. Son journal, *la Presse*, inaugura, au milieu d'un grand tapage de réclame, le feuilleton de chaque jour consacré au roman. Peu après, E. Sue vendait ses *Mystères de Paris* au *Journal des Débats* pour 100,000 fr. selon les uns, pour 50,000 selon d'autres.

Il est impossible de ne pas reconnaître dans cette innovation fameuse, — reflet, sans doute, de la démocratisation sociale, — une cause de la démocratisation littéraire du roman. Les rédacteurs sérieux des journaux graves furent débordés. Les lecteurs venaient si nombreux, les plus petits mordaient si goulûment à l'hameçon, le Pactole coulait si abondamment dans les caisses directoriales, que toutes les digues furent rompues. Aux habiles de la première heure, aux Sue, aux Dumas, aux Soulié, aux P. de Kock, aux Féval, aux Ponson du Terrail, se mêlèrent ou succédèrent les plus grossiers et les plus éhontés imitateurs. Une banalité baroque déshonora des élucubrations aussi immorales qu'esthétiquement condamnables. Les invraisemblances naissaient de la rapidité exigée, et passaient à la faveur de l'étonnement provoqué. Les sujets étaient pris au hasard,

dans ce stock de fantaisies que les grands-maîtres du genre avaient semées à profusion dans les moindres épisodes. Des poncifs se créèrent, des lieux-communs, « des ficelles ».

Le roman-feuilleton affecta généralement d'amusantes prétentions historiques. On croyait tracer un vivant tableau des âges écoulés : on n'en donnait qu'une ébauche chimérique où des masques conventionnels remplaçaient les vrais visages.

Les causes criminelles, la pathologie médicale furent exploitées à leur tour. On assista à l'apothéose du « roman de cour d'assises » et *les Mémoires de Vidocq,* ou ceux d'autres policiers renommés, firent prime.

Il était inutile de chercher dans ces œuvres les apparences même de style qu'avaient gardées les initiateurs du genre. La vérité de l'observation en était aussi absente que la mesure et la pondération. Ces longues odyssées, à queues interminables, qui enfiévraient les veilles des grisettes et s'adaptaient à l'intelligence courte des petits bourgeois, faussaient le goût sans que rien de durable en subsistât pour l'art. Peut-être, toutefois, ont-ils contribué à développer les « genres spéciaux ». Eugène Sue, le feuilletoniste le plus fameux, créa le *roman maritime* que cultivèrent à sa suite Romieu, Jal, de Lansac, Corbière, Louis Reybaud, de la Landelle, et qui compte aujourd'hui parmi ses fidèles M. Pierre Maël (1). Nous verrons, plus

(1) *Mer bleue*, *Mer sauvage*, *le Pilleur d'épaves*, etc.

tard, combien s'est étendu ce besoin de spécialisation dans le roman.

Il est impossible d'établir sans conclusions sévères le bilan du roman-feuilleton. Si la fiction y a gagné de pénétrer, à la faveur de l'entraînement universel, parmi de nouvelles classes de lecteurs, elle y a perdu énormément de sa valeur littéraire. Au lieu de viser à réjouir les délicats et à mériter l'estime des lettrés en faisant œuvre d'art, en châtiant leur style et en creusant leur invention, les auteurs se sont livrés aux caprices tyranniques d'une masse aveugle. Ils n'ont pas songé à former le goût, à faire prévaloir l'idéal ou l'observation. Ils n'ont pensé qu'à plaire, à enrichir le journal qui leur donnait l'hospitalité et à « s'arrondir » eux-mêmes : ils sont devenus les courtisans du public, dont ils ont épousé toutes les passions. La sensiblerie prit la place du sentiment, l'affectation celle du naturel, la trivialité celle de l'humour. Les romanciers doués d'une âme artiste furent contraints de borner désormais leur ambition aux suffrages restreints d'une élite hautaine, comme fit Mérimée.

Au premier rang des maîtres du feuilleton, nous trouvons les noms d'Alexandre Dumas père et d'Eugène Sue. La manière du premier a été caractérisée à propos du roman historique. Quant à Eugène Sue, il nous arrêtera bientôt, quand nous parlerons du roman social.

Bien que la plupart de ses productions n'aient pas paru d'abord en feuilletons, l'espèce de lecteurs auxquels s'adressa uniquement P. de Kock nous décide à le nommer ici.

La gaîté française, la verve gauloise, alliage de satire et d'indulgence, étaient bien éclipsées quand surgit le plus intarissable et le plus naturel des auteurs gais. Les défauts de ses productions sont saillants : le manque absolu de distinction, la recherche des allusions polissonnes, le dédain de la langue, l'absence de méthode, de correction et de délicatesse dans la phrase. Mais il faut accorder à l'auteur de *Gustave le mauvais sujet* une allure irrésistible, une aisance qui lui fait prendre toujours le mot tel qu'il se présente, une vérité d'observation qui donne la vie à tous ses personnages.

Son art particulier de saisir les mœurs et les travers de la petite bourgeoisie, sa malice, sa sensibilité parfois inattendue au milieu des éclats de rire, l'adresse qu'il possède d'encadrer de romanesque les réalités plaisantes de l'existence, tout cela forme un ensemble de qualités non méprisables.

Elles sauveront de l'oubli le joyeux père de *Mon Voisin Raymond*, de *Monsieur Dupont*, du *Tourlourou* et de tant d'autres récits, gaillards plutôt qu'immoraux et dépourvus de toute perversité.

A la suite de ces romanciers marquants, il faudrait dresser le catalogue étendu de ceux qui continuèrent — et perpétuent — leur œuvre : F. Soulié, Ponson du Terrail, Paul Féval, Roger de Beauvoir, Alfred Assollant, Amédée Achard, Emmanuel Gonzalès, Pierre Zaccone, Elie Berthet, Gaboriau, Richebourg, Fortuné du Boisgobey, X. de Montépin, Gourdon de Genouillac, F. Champsaur, P. Ninous, Philibert Audebrand, Arsène Houssaye

le peintre attitré des « pécheresses », Charles Mérouvel, Ernest Daudet, J. Mary, Pierre Sales, Matthey (Arthur Arnould), H. Berthoud, H. Demesse, Sirven, de Gastyne, Tony Révillon etc. Nous classerons en un rang spécial MM. Gabriel Ferry, Gustave Aimard et de la Landelle.

Insoucieux de morale, Frédéric Soulié eut le don de nouer une intrigue et de la mouvementer. Il parvint aussi à piquer vivement la curiosité et à captiver l'intérêt. Il ne négligea point l'étude des caractères, et même, dans les premiers temps, on le vit soigner son style. Ce qui le perdit, ce fut l'excès de sève dramatique qu'il avait dans l'imagination, les négligences inséparables d'une improvisation forcenée, son défaut d'équilibre et de proportion. Il se jeta, corps perdu, dans l'horrible, le criminel, l'effroyable et le mystérieux : ces violences, ces couleurs atroces, choisies de parti-pris, ces extravagances d'imbroglios qui bouleversent les sens au lieu de frapper l'intelligence, sont à relever surtout dans *le Vicomte de Beziers*, *les Mémoires du Diable*, *les Deux Cadavres*, etc. Ajoutons que Soulié, qui entrevit des conceptions plus hautes, écrivit un assez joli roman sentimental : *le Lion amoureux*.

Au même ordre d'idées, à la même catégorie d'inventions terrifiantes et tapageuses appartiennent les livres de Ponson du Terrail, dont la vogue eut quelque chose de stupéfiant. Le drame sombre domine aussi chez lui à un degré peu croyable. Tragédies de cour d'assises, romans de cape et d'épée, bâtis avec audace et sans respect de la vraisemblance, se succédèrent sous sa plume. *Rocambole*, le plus connu de ses récits, est d'une pauvreté de style égale à l'impossibilité de l'idée.

Paul Féval (1) nous apparaît bien supérieur. Dans ce charmant esprit, dans ce lettré à l'âme haute, il faut distinguer deux manières : celle qu'accusent ses romans bretons, délicats, spirituels, patriotiques, pleins de poésie et d'intimité : *le Drame de la jeunesse, la Fée des grèves, les Contes de Bretagne*, etc. ; ensuite, celle qui se manifeste dans de « grandes machines feuilletonesques » : *Jean Diable, les Compagnons du Silence, les Mystères de Londres, les Amours de Paris*, etc. On y perçoit l'homme de métier, mais aussi l'artiste. Il sut observer et décrire les mœurs, pénétrer même dans le cœur humain. Son imagination était puissante. Que ne parvint-il à la borner ! Il abuse en effet de l'épisode, complique les événements et les enchevêtre avec une fougue débridée. Par contre, sa tendance au merveilleux, jointe à la poésie foncière de sa nature, à la finesse mêlée d'humour de son esprit, lui permet de dessiner des croquis pleins de vie et de relief. Quelquefois ses « comiques » sont lourds et rabâcheurs. Son style rapide et coloré est souvent emphatique et déclamatoire. Comme caractère, Féval s'est honoré encore par sa « conversion » qui lui fit, vers le milieu de sa carrière, défendre ouvertement la religion et la morale chrétiennes.

Dans la voie du roman de « cape et d'épée » — où il est fils de Dumas — il avait également suivi Roger de Beauvoir, l'auteur de *l'Ecolier de Cluny* (1832).

Tout différent est A. Assollant qui, hanté par les succès d'Ed. About, eut le tort de viser à l'esprit même au

(1) P. Féval commença d'écrire vers 1841.

persifflage ; sa nature était peu folâtre, aussi ses inventions plaisantes, clairement écrites, manquent-elles de naturel : on le voit dans son célèbre *Capitaine Corcoran*. Un autre feuilletoniste, A. Achard, excellait à parsemer de gaîté et d'un fin réalisme les scènes pittoresques de la vie bourgeoise. Uniforme, prolixe, il manquait également de simplicité et d'aisance. Son style, assez agréable, est parfois maniéré : *la Robe de Nessus* restera comme un de ses meilleurs romans.

Citons encore, d'Em. Gonzalès : *les Danseuses du Causase*, d'Elie Berthet : *le Val d'Andorre* et *la Mine d'or*, narrations ingénieuses et attachantes ; de Pierre Zaccone : *le Roi de la Bazoche* et d'autres ouvrages où revit le monde des forçats et des bagnes. Gaboriau possédait, à l'extrême degré, l'habileté de l'intrigue, le don de secouer les nerfs, de suspendre l'intérêt, dans ses « romans de cour d'assises » dont il a fait un genre spécial et recherché du gros public. Que de gens lisent encore *l'Affaire Lerouge*, *M. Lecocq*, *le Dossier n° 113*, etc. ?

Viennent enfin, au milieu de la foule, quelques noms énumérés plus haut et dont la liste complète importe peu : Albert Delpit, au style banal, à l'avide recherche de l'actualité (1), E. Richebourg et sa *Fille maudite*, F. du Boisgobey ; Ernest Daudet, écrivain plus distingué que maint autre feuilletoniste dans *le Défroqué*, *les Reins cassés*, *Pervertis*, *le Mari*, *la Maison de Graville*, etc. ; Ad. d'Ennery, Pierre Ninous, Ernest Capendu, non sans valeur ; A. Belot,

(1) *Disparu*, *le Fils de Coralie*, etc.

auteur de la trop célèbre *Mlle Giraud, ma femme ;* et, enfin, le grand favori des concierges et des ouvreuses, M. de Montépin, qui représente de façon typique le roman-feuilleton jusqu'en ces dernières années : *Sa Majesté le roi du monde*, *le Mari de Marguerite*, etc., sont dans tous les offices et dans toutes les loges.

Il convient, disais-je plus haut, de mettre à part Gustave Aimard, G. Ferry, de la Landelle, peintres colorés de la vie américaine. Les imitations de Cooper, que publia G. Ferry, *les Trappeurs* et *les Aventuriers* de G. Aimard sont pleins de verve. Quant à M. de la Landelle, il se fit une grande réputation dans le roman maritime. Il a bien vu les mœurs des matelots. Il a compris leur âme, analysé leurs sentiments, étudié leurs joies et leurs tristesses. Il a mis en scène leurs passions et même leurs vices, et il a chanté la grandiose poésie de la mer. *La Gorgone* et une foule d'autres romans du même genre, atteignent de remarquables effets dramatiques.

On aime à rappeler ces noms à côté de ceux de tant d'écrivains qui abusèrent de leur facilité et de leur talent, dans un but de spéculation, pour flatter, tromper, dépraver les intelligences inférieures. Le roman-feuilleton a été un des pires agents de la décomposition littéraire au XIXe siècle. Son œuvre démoralisatrice n'est balancée par aucune tendance esthétique. Il est le père de ces romans pornographiques et imbéciles, répandus à foison dans le peuple, et dont les

auteurs relèvent plutôt de la cour d'assise que du tribunal des gens de lettres (1).

(1) Un grand nombre des romanciers indiqués plus haut figurent sous la rubrique du roman-feuilleton, à raison surtout de la faveur exclusivement *populaire* qui s'attacha à leurs écrits, et de leur manque de visées artistiques. Aujourd'hui, d'ailleurs, le roman-feuilleton n'existe plus comme genre à part, nettement défini : tous les romans, même les mieux ouvrés, sont désormais publiés d'abord dans les fascicules des Revues ou au rez-de-chaussée des journaux.

CHAPITRE VII.

LE ROMAN SOCIAL.

—

Chacun sait quelle effervescence des esprits précéda la Révolution de 1848. On réclamait avec passion des réformes dans tous les ordres. La philosophie et l'économie sociale, par les voix de Saint-Simon, de Fourier, de Lamennais, de P. Leroux, de Cabet, de Proudhon, donnèrent le premier branle à l'opinion. Le roman se jeta bientôt dans la mêlée. Par des moyens de séduction habile, par l'éveil de curiosités irrésistibles, il devait exercer une action durable sur le goût et la conscience publics.

Les instincts les plus effrénés, les exigences les plus absurdes, les utopies les plus enfantines se choisirent, dans le roman social ou dans le roman socialiste, de bruyants porte-voix. Des paradoxes subversifs y furent exposés et défendus de façon attrayante, éloquente, lyrique même. Ces écrits acquirent donc rapidement des partisans innombrables et enthousiastes. A côté d'hommes de valeur, des imbéciles, dénués de toute autorité, trouvèrent des lecteurs plus sots encore qu'eux-mêmes. Le nombre fut grand de ces jocrisses d'apostolat, bien que peu de leurs noms aient été sauvés de l'oubli.

L'influence des romanciers sociaux sur les idées religieuses, morales, philosophiques, fut exclusivement démocratique. Ils continuaient, en l'accentuant, le travail de la Révolution, et substituaient à l'apothéose de la bourgeoisie,

celle du prolétariat. Ils élevèrent sur le pavoi les classes infimes de la société, non point dans un sentiment de charité évangélique et de justice, mais par courtisanerie pour la démocratie ascendante, et sous l'action d'une arrière-pensée mercantile. Laissons dans l'oubli les auteurs et les œuvres éphémères.

Après G. Sand, dont nous avons signalé plus haut l'évolution socialiste, Eugène Sue et le Victor Hugo des *Misérables* sont les deux grands représentants du genre spécial qui nous occupe ici. A leurs côtés nous pourrions ranger Erckmann-Chatrian et Louis Reybaud, bien que les premiers aient tenté de créer surtout le roman *national*, et que le second ait été un humoriste plutôt qu'un tribun.

Dans *Madame Thérèse*, *l'Invasion*, *Waterloo*, *le Conscrit de* 1893, l'apologie de la Révolution, la propagande pour ses idées, le désir d'affaiblir le prestige napoléonien s'allient aux tableaux rustiques et à l'amour du sol natal. Des nouvelles plus nettement démagogiques (*Maître Gaspard Fix*, etc.) ont fait regretter dans MM. Erckmann-Chatrian, devenus ennemis de tout idéal chevaleresque, les conteurs sentimentaux que l'*Ami Fritz* rendit célèbres.

Dans *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1843) et *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, M. Louis Reybaud fit la satire spirituelle et judicieuse, remplie de verve et d'allure, du règne de Louis-Philippe et de la République de 1848. Ce fut un écrivain moins préoccupé de l'art et des lettres que des théories économiques.

Engène Sue débuta, nous le rappelons, par des romans maritimes. Il lui reste l'honneur d'avoir créé le genre. *Plick et Plock*, *Atar-Gull*, *la Salamandre*, *la Vigie de Koat Ven* donnent une peinture fantaisiste mais mouvementée des choses de la mer. Le style en est vigoureux, les conceptions originales et dramatiques. Par l'invention,la force créatrice, la sève débordante, cet auteur ferait parfois songer à Balzac.

Il abandonna bientôt cette veine, pour s'adonner un instant au roman historique, et publia successivement *Latréaumont*, *Jean Cavalier*. *le Marquis de Letorrière*. Mais il ne fit que travestir l'histoire, aveuglé qu'il était par sa haine contre Louis XIV et contre la monarchie. C'est ainsi qu'après avoir défendu les idées aristocratiques, il s'enrôla soudain sous le drapeau démagogique.

C'était au moment précis où les questions sociales commençaient à dominer la politique elle-même. Le « fouriérisme », le « communisme », l' « Icarisme », toutes ces utopies éphémères et tapageuses, menaient ardemment la bataille du travail contre le capital. La minute était favorable.

Eugène Sue lança *les Mystères de Paris*, après avoir remporté quelque succès avec *Mathilde*, qui, reproduisant les vices fastueux des libertins de haute volée, réalisait un rêve matérialiste de grande vie.

Les *Mystères de Paris* (1842) suivis du *Juif Errant* (1844) et des *Mystères du Peuple* (1849-56) constituent les principaux romans socialistes d'Eugène Sue, en même temps que les plus retentissants « feuilletons » du siècle. Pesons-en la valeur littéraire et philosophique.

Il faut, avant tout, reconnaître qu'ils sont fortement charpentés, conçus avec une indéniable puissance et qu'ils présentent beaucoup d'art de mise en scène. On y relève peu de hors-d'œuvre ou de digressions. Mais l'imagination luxuriante de l'auteur, son fanatisme pour l'imprévu dramatique des situations, le font tomber dans l'outrance. Il arrive facilement aux tableaux exagérés et aux déclamations paradoxales. Certains romans hâtifs, engendrés par les besoins d'une vogue singulière, l'entraînèrent plus bas encore et jusqu'aux fictions incorrectes et aventureuses. La correction manque d'ailleurs à son style. Il fourmille de négligences et d'impropriétés ; Sue n'est point un narrateur incisif, mais un coloriste violent et tapageur.

Au point de vue philosophique, le jugement doit être plus sévère encore.

Le romancier semble s'acharner à ruiner la morale et la religion chrétiennes, au profit d'un panthéisme social et humanitaire, codifié scientifiquement par le fouriérisme. La responsabilité individuelle disparaît devant la responsabilité collective. C'est la société qui réduit le prolétaire au crime et la fille à la débauche : seule la société doit répondre des misères découlant du vice et de la prostitution. Elle excusera les individus et tâchera de se réformer elle-même, pour atteindre une félicité chimérique. Celle-ci, le romancier la fait consister dans les jouissances matérielles, dans la satisfaction immédiate donnée aux goûts instinctifs de l'homme. Eugène Sue paraît croire qu'il n'y a ici-bas d'autre bonheur que les délices physiques. Ainsi se fait-il l'ardent propagateur des revendications

démagogiques et des passions anti-sociales. Conséquemment, la religion et l'aristocratie, qui représentent les deux grandes forces conservatrices, sont en butte à ses attaques.

Le Juif errant, *les Mystères de Paris* et *les Mystères du Peuple* demeurent comme le monument de ses haines. Mais il n'est pas seulement sensualiste : il est aussi pessimiste. Il n'a vu la société que sous un jour désolant. Le Mal y triomphe constamment du Bien. Comme il l'a vue, il a voulu la peindre. De là ces tableaux voluptueux et dissolvants, ces orgies, ces accumulations de types, vrais peut-être mais malsains, choisis sciemment parmi les plus hideux. Après avoir, d'une plume brûlante, fixé les débauches des hautes classes, il descendit dans « la pègre » et se fit le narrateur attitré des mœurs et des scènes de tavernes louches.

Eugène Sue, sous ses dehors philantropiques, n'est guère qu'un dangereux manieur de paradoxes. C'est un romantique enivré par son imagination grossissante. Chez lui, la réalité se pose moins encore brutale que déformée. Il irrita les plaies populaires sans les guérir. Il jeta, dans le cœur des misérables, d'insatiables désirs, qui, après le rêve, les faisaient retomber plus rudement sur la terre. En décrivant la suprématie du mal, il poétisa ce dernier et découragea la réaction vertueuse. Jamais le Devoir n'est exalté par lui, jamais la lutte de l'âme contre la chair n'est applaudie. D'après le fatalisme qui étreint toute son œuvre, les hautes classes sont nécessairement adonnées aux « vices dorés », les inférieures sont forcément poussées au crime ou aux luxures grossières.

Par tous ces points, la portée sociale des écrits d'Eugène Sue diffère de l'action exercée par G..Sand. L'auteur de *Lélia* avait prêché l'émancipation des natures supérieures, des créatures d'élite. Lui, il se fait le protagoniste des droits prétendûment violés des masses ; il réclame un nouvel état social, non plus pour tel individu isolé, mais pour la société entière. G. Sand restait toujours dans le « bleu ». C'était pour un bonheur illusoire mais spiritualisé qu'elle luttait. Chez Eugène Sue, le but de la guerre est, comme on l'a vu plus haut, la conquête d'une félicité bornée à la satisfaction des appétits matériels.

L'habile bâtisseur de « machines » qui était en lui, fit le succès du romancier. Auprès des couches élevées, il réussit en éveillant la curiosité et en servant des « fringales » perverses pour l'horrible et l'extraordinaire. Il fut bien accueilli également des prolétaires, parce qu'il les montrait à la fois malheureux et terribles, ce qui flattait l'orgueil et les aspirations à l'ordre du jour. Son apologie de la puissance individuelle suivait aussi le courant à la mode. Rodolphe, dans *les Mystères de Paris*, symbolise l'exaltation de l'individualisme, au même point que Julien Sorel dans *le Rouge et le Noir*. Il domine le monde social, répare ses maladresses et ses injustices, et apparaît comme le Messie des déshérités.

Si l'on veut aller au fond des choses, ce sont les mêmes théories que nous retrouvons dans *les Misérables* de Victor Hugo, étude splendide malgré sa confusion, épopée qui ennoblit vraiment le roman social et humanitaire.

Le poète débute par une déclaration nette et retentissante : « Tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit ne seront pas résolus, tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible, en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront n'être pas inutiles. »

On le remarquera d'abord, le poète ne vise à rien moins qu'à changer complètement, non pas la *société*, mais la *nature humaine*. L'utopie est ici aisément saisissable. Un peu plus loin, nous traçant le portrait de son héros, Victor Hugo appuie sur la thèse. Jean Valjean synthétise l'impossibilité du relèvement pour l'homme que les lois ont stigmatisé : l'auteur transforme la sentence prononcée contre lui en une sorte de malédiction, obstacle perpétuel à sa réhabilitation. Il veut, par là, instruire le procès du monde social, lui reprocher ses duretés, ses implacables arrêts, le peu de compte qu'il tient du repentir et l'éternelle suspicion qu'il fait planer sur le malheureux qui s'est oublié.

Cette thèse est belle en soi : elle a des proches affinités avec la charité. Mais, par malheur, le romancier, pour frapper plus fort, frappe à faux ; pour rendre son étude plus dramatique, il force la note. Où voit-on, où a-t-on vu un jury condamner à cinq ans de galères le misérable, au passé sans tache, qui, poussé par la faim, a volé un morceau de pain ? Où voit-on les lois punir — comme Jean Valjean, devenu l'honorable M. Madeleine, s'attend à être puni —

l'homme qui a consacré de longues années à revenir au bien et que les circonstances contreignent à s'accuser d'une faute dont l'auteur est demeuré inconnu ? Voit-on souvent la jeune fille, séduite et rendue mère, repoussée avec l'implacable cruauté, le mépris insultant et tenace qui poursuivent Fantine ? Est-il naturel, enfin, que des êtres, doués d'une nature exquise comme Cosette et Marius, étalent l'étroit égoïsme dont l'auteur les affuble au dénouement ?

Cette exagération de l'iniquité sociale ne tient pas seulement au cerveau grossissant du romancier : il lui fallait l'adopter pour servir sa thèse, pour pouvoir influencer et bouleverser les esprits, en suggérant à Jean Valjean les réflexions suivantes : « Puis il se demanda s'il était le seul qui avait eu tort dans sa fatale histoire... Si sa peine compliquée des aggravations successives par les tentatives d'évasion ne finissait pas par être une sorte d'attentat du plus fort sur le faible, un crime de la société sur l'individu, un crime qui recommençait tous les jours, un crime qui durait dix-neuf ans. Ces questions faites et résolues, il jugea la société et la condamna. Il la condamna à sa haine. »

Haine de la société, c'est bien cela ! C'est moins un procès impartial que l'auteur fait à l'ordre, qu'un réquisitoire vindicatif et passionné qu'il prononce contre lui. « Damnation sociale, — dira-t-il encore, à propos de ces légions de misérables dont son œuvre édifie le martyrologe, — damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine. »

C'est donc la masse qui, seule, est coupable des crimes

des individus : c'est elle qui laisse subsister le prolétariat, la prostitution, l'ignorance. C'est elle qui châtie celui qu'elle a perverti, celui qu'elle a laissé abandonné à tous les besoins, livré aux pires conseils de la misère, et celui quelle finit par flétrir irréparablement. Si la société est seule auteur du mal, elle absout devant Dieu les individus, quels que soient leurs actes : n'est-ce pas là la thèse d'Eugène Sue ? N'est-ce point son principe fataliste qui nie la liberté et la responsabilité individuelles? La conséquence de ce système est que, l'ordre public étant mal conçu et mauvais, il faut le changer. Il faut réformer les lois et les mœurs qui corrompent l'homme et le rendent malheureux, abolir le prolétariat, proclamer que la collectivité a le devoir de reconnaître à tout individu le droit au travail, qu'elle est tenue de lui permettre d'user de ce droit et de lui garantir une suffisante rémunération. Ces conséquences peuvent entraîner au pire socialisme. Le remède appelé par les vœux du grand écrivain est purement utopique, sans compter que c'est un sophisme de prétendre que les maux des petits viennent de la seule ignorance, que le prolétaire est, pour ainsi dire, forcé de commettre le crime et la femme réduite inévitablement à déchoir ! La révolution, le droit à l'insurrection, la justification de tous les excès, l'excuse de toutes les révoltes, sont les seules théories non chimériques que contienne cette illusion.

Remarquons d'ailleurs que le poète s'est donné beau jeu. Il retourne contre la société les vices ou les vertus qu'il lui prête ; il a de la justice légale une idée aussi fausse que sa conception de la justice sociale est outrée.

On constate chez lui une exubérance d'idéal qui lui déforme les vraies proportions des choses. Ce qu'il excelle à peindre, en stupéfiant l'imagination, ce sont les drames intimes de la conscience. Mais il en fait des cauchemars. Véritables combats de géants, ceux que les bons instincts et les mauvaises passions se livrent dans l'âme de ses héros. Partout nous heurtent, dans *les Misérables*, une vie exagérée, une manie du grand, une vision démesurément grossie, un besoin d'excéder. Cependant V. Hugo n'a pas négligé d'être habile. L'ordre public attaqué est personnifié par Javert, un « argousin » sinistre et méprisé, et la justice qui rend les arrêts y porte un bandeau d'imbécilité. De même, la description de l'enfer social est précédée d'un tableau touchant : l'intérieur de l'évêché de Mgr Myriel. Le romancier sait aussi recourir au pouvoir de la charité chrétienne pour émouvoir de façon plus sûre et plus profonde. En faisant de la pitié et du repentir, qui sont par excellence des sentiments attirants, le ressort de son roman, il prouvait sa connaissance du cœur humain.

Après cela, reconnaissons que, malgré son intrigue touffue et confuse, malgré le fatigant abus de la vigueur, l'enflure constante des épisodes, malgré l'absence de goût qui nous choquent souvent, *les Misérables* sont une épopée magnifique. Un chaos peut-être, mais un chaos génial. Les caractères décrits sont originaux, fortement conçus. Sans doute les principaux personnages se rattachent plus aux abstractions psychologiques qu'à la vie réelle. Ils défendent avant tout des thèses. Comme l'auteur les charge d'incarner des utopies réformatrices, comme il les transforme en

avocats d'une cause déterminée, il en résulte qu'ils sont raisonneurs, sophistes, et qu'ils abusent du monologue. Mais les scènes grandioses, les morceaux épiques, les tirades enflammées font oublier les digressions et les hors-d'œuvre. Quand on compare *les Misérables* aux obscurs romans sociaux qui les suivirent, on est pris d'un sentiment d'indulgence. On ne songe point à tout ce que cette force a de peu naturel, on passe sur l'affectation de ces antithèses multipliées et, le style étant vivant, coloré, harmonieux, on pardonne presqu'à l'illuminé en faveur de l'artiste.

En arrivant aux années contemporaines, (1) nous découvrirons que le genre romanesque, sous l'influence des idées nouvelles, sous l'action de la littérature allemande et russe, est aujourd'hui parcouru tout entier d'un souffle tantôt humanitaire, tantôt presqu'anarchiste. Nous pourrions même, en cherchant quelque peu, composer une bibliographie de romans nettement socialistes : *la Conversion d'André Savanay*, de M. Georges Renard, *le Bilatéral* de Rosny, certaines nouvelles de M. Paul Adam, *l'Agonie de Byzance* de J. Lombard, *la Fourmillière* d'A. Roguenant, etc.

(1) Nous ne pouvons laisser dans l'oubli les noms de MICHEL MASSON et RAYMOND BRÜCKER. Michel Masson fut un précurseur et fit du roman social même avant George Sand et E. Sue. Après leur roman, *le Maçon*, écrit en collaboration, par Masson et Brücker, le premier de ces écrivains publia les *Contes de l'atelier* ou *Daniel le Lapidaire* (1832-1833). Puis vinrent *Hyacinthe l'apprenti*, *les Romans de la famille* et *les Souvenirs d'un enfant du peuple*. Quant à Brücker l'estime en laquelle le tenaient Veuillot et Barbey d'Aurevilly suffit à faire son éloge.

Quelques-uns de ces écrivains nous retiendront, du reste, par d'autres aspects de leur art. Ces ouvrages, pour la plupart, s'adressant à un public d'initiés, restent en dehors du mouvement purement littéraire et traitent la question sociale par le raisonnement plutôt que par l'émotion. Si donc nous voulions recueillir les traces du roman socialiste tel qu'il fut conçu par V. Hugo, G. Sand, E. Sue, c'est au *Germinal* de M. Emile Zola, ou aux *Va-nu-pieds* de M. Léon Cladel qu'il faudrait nous reporter. Car ce sont moins des romans que de saignantes autobiographies, ces pages retentissantes de Vallès : *l'Enfant, le Bachelier, l'Insurgé*, réunies sous le titre de *Jacques Vingtras*, et son épopée en prose des *Réfractaires*. Jules Vallès fut un nihiliste sauvage et convaincu, un *outlaw* déchaîné dans un élan irrésistible et aveugle. Aigri par une enfance de douleur, porté à toutes les outrances de sentiments et de perceptions, par la nature la plus sensible, la plus « écorchée », la moins capable de spéculations philosophiques, la plus excessive en un mot qu'on puisse rêver, il ne cessa de montrer le poing à l'ordre social. La famille, sur laquelle cet ordre est fondé, il passa sa vie à l'invectiver en phrases souvent éloquentes, martelées avec une vigueur qui saisit, parfois ridiculement surchargées d'onomatopées et d'images hétéroclites, mais toujours frémissantes d'une vibration douloureuse et grinçante. La destruction, l'abolition des derniers vestiges des pouvoirs établis, l'anéantissement de tout par le sang et par la mort, tel fut l'idéal du malheureux Vallès.

CHAPITRE VIII.

LE CONTE ET LA NOUVELLE.

La nouvelle diffère du roman par son cadre plus restreint et ses visées moins hautes. Elle s'est, — ne l'avons-nous pas constaté? — des plus anciennement ancrée dans le génie français, et nous avons eu l'occasion de dire tout ce que, par elle, notre époque doit au moyen-âge.

Au XVIIe siècle, Scarron réveilla la verve et l'ironie des vieux *ditz*, pour réagir contre les œuvres pleurardes qu'il a si bien raillées. Madame de la Fayette, à la même date, écrivait ses petits récits qui sont des chefs-d'œuvre d'émotion contenue et de fine psychologie.

Le conte règne en maître au siècle suivant, mais il dépouile toute sensibilité pour récupérer ses caractères primitifs : la légèreté, la grâce piquante, la sève libertine et mordante. La Révolution passée, Ch. Nodier et X. de Maistre amenèrent une nouvelle réaction ; l'alliance, dans ces imaginations charmantes, du sentiment modéré avec la bonne humeur sobre, produisit ces courtes nouvelles, rencontrées et saluées plus haut (1).

Un esprit tout à fait opposé au leur, Mérimée, fut le grand « nouvellier », selon l'expression consacrée, du XIXe siècle. Pendant quarante ans, de 1829 à 1869, il ne cessa d'écrire, avec l'aisance sereine d'un parfait sceptique, ces

(1) Voir la première partie.

récits dont la forme, au moins, est admirable à tant de titres : *Tomango, la Vision de Charles XI, les Ames du Purgatoire, la Partie de Tric-Trac, la Double Méprise, Arsène Guillot, Matéo Falcone, Colomba* et *Carmen* : les deux derniers, avec *le Vase étrusque, la Vénus d'Ille* et *la Prise de la Redoute* passent pour les plus parfaits.

D'une précédente rencontre avec Mérimée, il nous reste le souvenir d'un artiste supérieur quoiqu'incomplet, et celui d'un assez peu aimable homme.

On est frappé des rapports intimes, des affinités multiples qui existaient entre Stendhal et Mérimée. « Ses idées — disait celui-ci en parlant de l'auteur de *Rouge et Noir*, son maître et son ami — « ses idées sur les choses et sur les hommes ont singulièrement déteint sur les miennes ».

Vivant et écrivant vers le même temps, ils n'ont pas été touchés par ce courant spiritualiste, venu de Chateaubriand, qui actionna le romantisme. Ils sont du XVIIIe siècle, ils sont voltairiens, rationalistes, ennemis de la poésie et du rêve ; ils considèrent toute croyance, toute candeur, toute grandeur d'âme, comme des duperies, comme les marques d'une intelligence bourgeoise et faible. Le matérialisme et le scepticisme les ont profondément mordus. Mérimée s'attacha, de bonne heure, à exclure la sensibilité de son âme. Il devint, comme Stendhal, un ironique, un mystificateur, un esprit arrogant, épris du caractéristique moral mais dédaigneux du pittoresque, toujours méfiant et hanté de la peur de paraître dupe. La notion du devoir fut absente de sa vie, comme de ses écrits, et c'est encore un trait commun entre Stendhal et lui.

D'autre part, de notables différences les séparent. L'auteur de *la Chartreuse de Parme* était peu artiste : nous savons que Mérimée le fut, dans divers sens, supérieurement. Le premier, ayant accumulé les notes et les petits faits, y reste empêtré. Ses œuvres sont lourdes de cet embarras, elles n'ont ni la vivacité, ni l'élégance, ni l'allure correcte et rapide de *Colomba* ou de *la Vénus d'Ille*. Nous trouvons chez l'auteur de celles-ci un art suprême, inconnu de l'autre, celui de savoir se restreindre. Il choisit entre mille éléments ceux qui portent et qui doivent servir : il est maître parfait de son talent : il pose en principe que, dans tout homme, il y a quatre ou cinq traits principaux qui l'expliquent complètement et qui se traduisent par quelques actes significatifs : ce sont ces traits et ces actes qu'il tâche de définir et de reproduire, négligeant tous les autres. Dans ce triage délicat il réussit à merveille. Inférieur à Stendhal comme psychologue, il l'emporte certainement sur lui par le don de la mise en scène et l'habileté à conduire une action.

Constatons enfin cette antithèse de leurs tempéraments : Stendhal fut un bizarre, un exubérant qui chercha toute sa vie à paraître original. Mérimée évoque l'idée d'un homme du monde, glacial, pince-sans-rire, de goûts subtils, d'une correction affectée, persifleur contenu, ayant horreur des grandes phrases et des grands mouvements, de l'abus extérieur du *moi*, de tout ce qui est commun et tapageur.

Son œuvre se ressentit de sa nature (1). Mérimée figura

(1) On lira avec intérêt le livre de M. Augustin FILON : *Mérimée et ses amis*. Il combat certaines opinions courantes sur l'auteur de *Colomba*.

dans l'armée romantique, mais, par une heureuse chance, il sut y prendre seulement ce que l'art nouveau apportait d'inédit, en délaissant le conventionnel. Il lui emprunta sa couleur locale, son pittoresque des costumes et du milieu, son exotisme et son archaïsme, en tant qu'ils renouvelaient les sources de l'inspiration. Ses meilleurs contes se passent en Espagne, en Italie, en Bohême, en Russie, en Corse ; nous y retrouvons les types et les coutumes de ces pays, fixés définitivement, en quelques coups de crayon. Mais nous n'y sommes choqués par aucune de ces tares romantiques si fatigantes : ni déclamations, ni poncifs, ni dissertations interminables, ni descriptions fougueuses, ni attitudes de convention, ni mélodrame. Ce n'est pas pourtant que les dénouements sinistres ne plaisent fort au conteur qui embrasse tout : le mécanisme de l'âme, les paysages, les mystères de l'inconnu, les instincts et l'effroi de la mort...

Nous sourions aujourd'hui du bric-à-brac romantique. Les nouvelles de Mérimée, elles, ne sont points sujettes à passer de mode. Elles gardent leur éclat sobre et leur valeur intégrale, parce qu'elles ne renferment que des faits instructifs, retracés dans une belle langue stylée, incisive, sans alliage de détails minutieux ou de mots techniques. Préoccupé de passions fortes et entières, de sentiments développés dans toute leur franchise originale, sans vernis de civilisation, Mérimée, on le comprend, prit ses sujets aux époques historiques déjà reculées, ou chez les peuples jeunes, de mœurs indomptées, comme — par exemple — chez les Corses. Mais il a su en faire des sujets universels.

N'est-ce point une rareté qu'écrivant en pleine fièvre du romantisme, fièvre si favorable aux descriptifs exagérés, et peignant de telles mœurs, il ait si bien gardé le sens du réel et donné à ses courts récits la portée de documents humains ?

Leur grand défaut — car ils en ont un — vient de l'esprit même de Mérimée. Si nous plaçons à part *Colomba*, qui joint aux qualités foncières de l'écrivain une émotion, une chaleur inusitées, ces nouvelles sont, presque toujours, d'une sécheresse révoltante et d'un âcre pessimisme. Sécheresse qui prend même un air affecté et trouve sa source dans une âme qui s'observe, défiante par décision arrêtée. Quant au pessimisme, il est également conventionnel. Le dilettante estime de mauvais goût l'optimisme et l'enthousiasme : ce sont là, pour lui, travers de petites gens candides. Le cœur habitué à se méfier de tout et de soi-même arrive fatalement au mépris de l'humanité.

Cette aridité empêche toute illusion. On goûte en ces contes ouvrés un plaisir purement esthétique. Mais nulle flamme ne vient humaniser ce plaisir. Le sceptique hausse les épaules et son ironie vous surveille du coin d'un œil sardonique. Le mystificateur finit toujours par surgir et vous glacer.

Mérimée, dans ces conditions, demeure artiste forcément incomplet. Pour qu'une œuvre d'art ait chance d'être parfaite, l'écrivain, le poète ou le peintre, doit s'être livré corps et âme à son inspiration et à son rêve. Cet abandon, du reste, n'exclut ni la mesure ni le sens critique.

Mais notre auteur n'est pas seulement « critique » à

l'égard de ses conceptions, il est soupçonneux et railleur. Cela refroidit sa chaleur d'invention. Il est vrai que ce sens critique lui permet de concentrer, en quelques pages saisissantes, la matière d'un gros volume, et de créer un genre nouveau de contes, à côté du récit insouciant et capricieux de jadis. Il ne cherche pas à découvrir des intrigues curieuses, mais à surprendre la réalité, à analyser, à l'aide d'une psychologie fine et sûre, des états d'âmes raffinés, à combiner des événements qui dévoilent la marche des passions.

L'auteur du *Théâtre de Clara Gazul* comprit aussi que l'écrivain, pour bâtir une fiction durable, doit satisfaire aux deux exigences du roman : l'exactitude et l'imprévu. Il emploie, en vue de ce résultat, un mélange de vécu et de merveilleux, où l'imagination met en œuvre les petits faits précis et concluants recueillis dans la vie.

Moderne par l'amour du vrai, classique par le tact et le don de la mesure, Mérimée ajoute à ces qualités l'attrait d'une langue hors de pair. Il atteint ce comble de l'art, qui fait paraître aisée, coulante, de premier jet, une phrase travaillée patiemment et ciselée avec scrupule.

A le lire, il semble qu'on ne puisse dire mieux, ni d'une autre manière. Il a forgé un style concis et alerte, dénué de toute recherche, sans souci, il est vrai, de mélodie, mais limpide et transparent comme le cristal. Il dédaigne l'orfèvrerie et la joaillerie : l'absolue propriété des termes, la sobriété unie à la clarté, la distinction un peu gourmée, constituent chez lui un art d'écrire, d'autant plus remarquable que, je le répète, tout effort en paraît absent.

Si le goût de la mystification fut un trait du caractère de Mérimée, E. About nous suggère plutôt l'idée de la « gaminerie ».

Quelque malhabile qu'il nous apparaisse dans certaines œuvres, *(Madelon, Germaine, la Vieille Roche),* il fut, pourtant, un maître dans le roman et dans la nouvelle. Réaliste et sentimental à la fois, quand il écrit *Tolla*, *les Mariages de Paris*, *Trente et quarante*, il se révèle fantaisiste vertigineux dans *l'Homme à l'oreille cassée*, *le Cas de M. Guérin*, ou cet inimitable *Roi des Montagnes* (1856) qui passe avec justice pour son chef-d'œuvre.

About fut le meilleur élève de Mérimée. Élève d'une psychologie étrangement superficielle, d'une verve trop capricieuse, d'une adresse insuffisante à bien démêler une intrigue comme à dénouer lestement une aventure : mais élève qui eut aussi, à un beau degré, le don du style et de la narration.

Parlons d'abord de son esprit. L'ironie contenue de Mérimée lui fait défaut. Il est *gamin*, plein de sève, de gaîté, de vivacité, d'irrévérence taquine et pétillante, mais il n'est pas sérieux. Le sentiment n'était pas son fort quoiqu'il en ait fait vibrer heureusement les cordes dans *les Mariages de Paris*. De même que ses idées philosophiques et son scepticisme religieux, ses aptitudes rappellent celles de Voltaire, son fétiche : ce sont la grâce, la légèreté, l'ingéniosité malicieuse.

On déplore très souvent que ses plaisanteries soient si dénuées de tact. About, ayant rencontré une veine quelque peu drôle, insiste trop. Il n'a pas le courage de

renoncer à la moindre nuance de sa trouvaille. La mesure, qu'il sait bien apporter dans la contexture générale de ses nouvelles, n'intervient pas toujours pour arrêter la gaîté sur la pente de la « bouffonnerie ». On le voit insulter en se jouant des objets dignes du plus haut respect.

L'auteur de *la Vieille Roche* partage encore avec celui de *Colomba* le mérite d'une fine observation. *Le Roi des Montagnes*, où cette observation est surtout heureuse, offre comme la quintessence des qualités et des défauts de l'écrivain. La fantaisie y est d'une irrésistible séduction, la vue des choses, d'une malice aiguë. Les figures sont toutes excellentes. Hadji-Stavros surtout, dans son allure grotesquement majestueuse de gredin couronné, est désopilant. Mais la composition est, comme presque toujours, maladroitement agencée. Tant qu'il ne s'agit que de narrer, l'art du nouvellier ne laisse rien à désirer. Son style a de la transparence et une précision pittoresque. Malheureusement, le metteur en scène est inférieur au styliste. S'il paraît, dans certains romans, reprendre des types de Balzac, — en les adoucissant pour les placer à la portée de la bourgeoisie qui recule devant l'horreur tragique d'un Vautrin, d'un Hulot ou d'un Goriot, — il reste, comme créateur, infiniment au-dessous de l'auteur de la *Comédie Humaine*. La logique des caractères, l'enchaînement des causes et des circonstances, la vraisemblance des situations sont ses derniers soucis.

Je viens de prononcer le mot de « bourgeoisie ». Il est question ici de la bourgeoisie considérée au point de vue littéraire, et non pas comme classe sociale. Cependant,

par ses opinions, son genre d'esprit, sa tendance à prendre le clergé et la noblesse pour cible de ses brocards, About fut le vrai romancier de la bourgeoisie voltairienne et frondeuse.

Avant lui, Mme de Girardin, Alfred et Paul de Musset, Jules Janin, Töpffer, Léon Gozlan, Méry, et quelques moindres seigneurs, ne furent, dans la nouvelle, ni sans valeur ni sans réputation.

Madame de Girardin est célèbre par *le Lorgnon, la Canne de M. de Balzac, Il ne faut pas jouer avec la douleur* etc. Elle y déploya un talent très souple, une bonne humeur spirituelle, puisés sans doute dans cette habitude des chroniques mondaines, écrites au jour le jour, où s'était d'abord affirmée la virtuosité de sa plume légère. Alfred de Musset, après avoir, dans *la Confession d'un enfant du siècle*, chanté l'amère désillusion d'un cœur qui a voulu goûter à toutes les ivresses et que, malgré lui, l'infini tourmente toujours, imagina, pour traduire le trop plein de ses rêves, une sorte spéciale de conte, composé attrayant de désinvolture pimpante et de sensibilité. La grâce mousseuse d'un esprit ennemi du nuageux et de l'alambiqué, la discrétion attendrie et mélancolique du sentiment, la rapidité et la limpidité de la diction, voilà ce qui domine dans *Frédéric et Bernerette*, *Croisilles*, *Emmeline*, *le Fils du Titien*, *Margot*, *Mimi Pinson*, *les Deux Maîtresses*, *l'Histoire d'un merle blanc*...

C'est l'amour, l'amour insouciant, désintéressé, ardent et timide, fringant et jaloux, qui forme le sujet principal de ces récits. Alfred de Musset sent toujours en poète et ce

sont les touches lyriques et personnelles qu'on y admire davantage. Il se pose en contraste avec Mérimée qui, lui, demeure impassible, ne se permet ni rêverie ni mélancolie, évite d'entrer lui-même en scène mais va droit au fait, entame l'action, assuré d'avance de la conduire à son gré. Musset, trop capricieux, ne sait pas garder à ses caractères une continuité suffisante, il les voit nuancés différemment au gré de sa flânerie.

A côté d'Alfred de Musset rappelons le souvenir de son frère Paul qui s'est fait, dit M. Godefroid, « une réputation d'écrivain spirituel et d'aimable conteur. Ses romans, d'une morale parfois trop légère, sont écrits avec élégance et sobriété. L'une de ses nouvelles, irréprochable à tous égards, *Bavolette*, charmerait les plus austères par la simplicité, la délicatesse et la variété des sentiments qu'elle respire ».

Jules Janin restera comme un très original conteur d'intimités. *L'Ane mort et la femme guillotinée*, *les Gaîtés champêtres*, *le Chemin de traverse*, *les Contes du chalet*, *les Contes fantastiques et littéraires* ne sont plus guère lus aujourd'hui. C'est peut-être là l'expiation d'une facilité singulière mais d'une psychologie superficielle à l'excès.

L'esprit et la verve ne suffisent pas à faire une œuvre viable : il faut y joindre le tact, le respect des proportions et le goût. Janin puisa souvent les flèches de son art frondeur chez les voltairiens ; en d'autres circonstances, il prit modèle sur le libertinage du XVIIIe siècle.

Le Génevois Rodolphe Töpffer, français d'adoption, fut un des plus sincères artistes de cette époque : il fut goûté

surtout pour la saveur de son bon sens narquois, sa bonhomie malicieuse et la sincérité de son émotion. Il allia deux qualités rarement unies : le naturel et l'originalité. *Les Nouvelles genevoises* sont un de ces livres de bibliothèque auxquels on revient toujours. *La Bibliothèque de mon oncle*, *la Peur*, *le Lac de Gers*, *le Col d'Anterne*, *le Mont St-Bernard* etc., brillent d'un éclat doux mais inimitablement personnel. Jamais on n'a plus qu'ici la sensation d'entendre le narrateur lui-même raconter ses aventures. Il est psychologue ; il démêle à merveille l'âme humaine ; il définit le ressort intérieur de l'individu avec autant d'exactitude qu'il en décrit la silhouette extérieure. Un peu guindée, la langue de Töpffer lui est absolument propre. « Il suivit à sa manière, dit Sainte-Beuve, le procédé de Montaigne et de Courier... Il s'était fait un mode d'expression libre et franc, pittoresque, une langue moins encore genevoise de dialecte que composite... il renouvelle ou crée de bien jolis mots. » Pour être complet, il faut ajouter que Töpffer fut un paysagiste de première force. Rien de vivant, d'illusionnant comme les agrestes croquis semés au hasard parmi ses contes.

Je ne sais si Asselineau, Babou, Léon Gozlan et Méry sont encore fort lus aujourd'hui ? Ils eurent leur moment de vogue cependant. *Les Emotions de Polydore Marasquin*, *Aristide Froissart*, *Une Visite chez Bernardin de St-Pierre*, *la Main cachée* forment le meilleur bagage littéraire de Gozlan. Son talent est tout entier dans la grâce du style, l'esprit pétillant, l'aisance, le coloris des tableaux et l'ingéniosité de l'invention. Méry appartient

également à cette catégorie de conteurs auxquels la verve tient lieu de mérites plus durables. ***Les Scènes de la vie italienne, un Amour dans l'avenir, la Juive au Vatican, Héva, la Guerre du Nizam, la Floride, la Comtesse Hortensia***, prouvent la richesse de son imagination. Poète et fantaisiste avant tout, il se laissa trop guider par sa facilité.

IV[me] PARTIE.

CHAPITRE I.

M. ÉMILE ZOLA ET L'ÉVOLUTION NATURALISTE.

—

§ I.

M. Emile Zola.

Le naturalisme et l'impressionnisme sont les deux états par lesquels le réalisme a passé depuis G. Flaubert. M. Émile Zola a été considéré comme le législateur du premier, tandis qu'on voit généralement dans les Goncourt les grands maîtres de l'impressionnisme.

Remarquons d'abord l'antagonisme profond qui existe entre la notion du vrai naturalisme, celle qui, dérivée du sens propre de ce terme, s'est vue réalisée chez les Anglais et les Russes par exemple, et, d'autre part, la formule qui fut professée par M. Zola dans ses nombreux articles de critique et qu'adopta son école (1).

(1) Voyez *le Roman expérimental* et *les Romanciers naturalistes*, par E. ZOLA.

Dans sa vraie acception, le naturalisme serait une doctrine littéraire basée sur l'observation scrupuleuse de la nature. Cette interprétation admise, on peut dire que les germes d'une telle préoccupation se retrouvent chez presque tous les grands romanciers du siècle. Tous ont voulu ou cru suivre la nature et la réalité. Tous s'en sont partiellement inspirés en obéissant à leur génie et à la rhétorique du temps. J.-J. Rousseau peignant les égarements de la passion au milieu des sites montagnards, Chateaubriand et B. Constant s'analysant et offrant le résultat de leurs expériences psychologiques personnelles, Vigny, Mérimée, Hugo, reconstituant les milieux historiques, G. Sand introduisant dans son œuvre la question sociale, ne pourraient-ils revendiquer une large part dans le mouvement qui porta le roman du XIXe siécle vers l'observation de la nature et la peinture des réalités ?

A côté de cette initiation partielle, à côté de l'action, plus directe, de Diderot et de cet odieux Restif de la Bretonne, à côté de celle de Stendhal, de Balzac, de Flaubert, des Goncourt il faut signaler l'influence des romanciers anglais, Dickens, Tackeray, G. Eliot, et des auteurs russes, Gogol, Tourgueneff, Dostoievsky, Tolstoï, qui précédèrent les Français dans le naturalisme.

Malheureusement cette direction, toute magistrale qu'elle fût, ne suffit pas à maintenir nos écrivains dans les règles logiques. Voyez Flaubert, qui, pourtant, représente seul, pour beaucoup de lettrés, le vrai naturalisme français : il avait la probité de l'observation, quoique cette observation fût incomplète ; mais a-t-il témoigné de la moindre

sympathie pour les classes souffrantes? A-t-il, hormis dans *Un Cœur simple*, vibré de cette pitié affectueuse pour les humbles, qui est de l'essence d'un naturalisme intègre et qui, opposée aux sarcasmes railleurs et cruels des Français, caractérise l'art des Anglais et des Russes?

Quant à la simplicité dans l'exécution, indispensable aussi, elle est plus rare encore à rencontrer.

Ce que M. Zola, pour en revenir à lui, a réalisé sous le nom de « roman naturaliste », « roman expérimental », « roman physiologique », n'a que de lointains rapports avec ce naturalisme-là. Il confine même très peu au réalisme. Je ne veux pas dire, bien entendu, qu'il ne doive rien à Balzac et à Flaubert. Mais si, en matière scientifique, Claude Bernard est son maître, s'il se réclame en philosophie de Stuart Mill, de Spencer et de Taine, son plus direct initiateur *littéraire* c'est Restif de la Bretonne.

Celui-ci eut également de vaniteuses et puériles prétentions scientifiques. « Ce n'est pas ici, disait-il en annonçant un de ses ouvrages, une jolie fadaise à la Marmontel ou à la Louvet. C'est un utile supplément à l'histoire naturelle de Buffon. »

Comme M. Zola, il se crut réformateur et moraliste, tout en introduisant ses lecteurs dans les recoins des plus mauvais lieux. « J'ai sacrifié quelquefois au plaisir, ajoutait-il, mais je puis répéter que toutes ces dépenses avaient un caractère d'utilité : j'étais forcé de m'instruire pour écrire sur certaines matières et on ne peut être profondément instruit qu'en faisant soi-même. » Dans ses procédés, Restif poussa le naturalisme aussi loin qu'il peut

aller. Il s'égara jusqu'à imprimer, tout vifs, dans ses romans, les noms véritables de ses modèles et les lettres d'amour qu'on lui adressait (1).

Nous pouvons sans doute constater qu'il y avait dans le naturalisme sincère des éléments qui eussent été précieux pour amener le triomphe d'un art plus juste et plus franc que l'art romantique. Ce dernier — nous le rappelons — avait le grand tort de n'être pas une doctrine, mais un ensemble de négations et de révoltes abritées sous le pavillon d'une formule incertaine : *la liberté de l'art*. Trop étroit sans doute, trop vague aussi, le principe de l'imitation de la nature savait au moins vers quoi il tendait ; ce que débrouillait mal le romantisme.

Seulement, durant une période assez longue, un maître a imprimé son unique direction au roman. De nombreux disciples ont marché dans sa voie, en répandant ses doctrines et en copiant sa manière. C'est donc sur lui que nous concentrerons nos observations.

M. Zola a écrit des ouvrages de critique littéraire, des articles de polémique, des pièces de théâtre, des nouvelles et des romans de caractère. L'œuvre qui le résume est sa fameuse série des *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Cette nouvelle *Comédie humaine* — qui serait plutôt la « comédie bes-

(1) Voyez sur ce parallèle intéressant *le Roman naturaliste*, par M. F. BRUNETIÈRE.

tiale », pour compléter la trilogie commencée par la *Divine comédie* du Dante, – comprend les romans suivants : *la Fortune des Rougon* (publié en 1871, étude de la bourgeoisie provinciale), *Pot-Bouille* (la bourgeoisie parisienne), *la Curée* (les gens d'affaires), *le Ventre de Paris*, (les Halles), *la Conquête de Plassans* et *la Faute de l'abbé Mouret* (le monde ecclésiastique), *Son Excellence Eugène Rougon*, (les hautes sphères politiques), *l'Assommoir* (l'ouvrier parisien), *Une page d'amour*, *la Joie de vivre*, *le Rève*..... *Germinal* (l'ouvrier mineur), *Nana* (la galanterie et la prostitution), *Au Bonheur des Dames* (les grands magasins), *l'Œuvre* (les artistes), *la Terre* (les paysans), *la Bête humaine* (les chemins de fer), *l'Argent* (les boursiers), *la Débâcle* (l'armée), *le Docteur Pascal* (la science).

La répugnance qu'inspirent aux honnêtes gens et aux lettrés délicats plusieurs aspects de cet ensemble imposant —quelques qualités de puissance et de vigueur qu'il faille lui reconnaître — ne tient pas au choix des milieux adoptés par le romancier. Sans doute, il aime à étudier les couches sociales inférieures. Mais les classes les plus humbles ont droit d'entrée dans le roman, si l'écrivain sait les ennoblir par un rayon d'idéal, ou, simplement, s'il parvient à les rendre intéressantes. Non, le dégoût vient d'ailleurs. Dans l'élaboration des *Rougon-Macquart*, M. Zola a semblé avoir, comme seule pensée directrice, la mise en lumière du vulgaire et de l'odieux. Il a conçu surtout des caractères ignobles et révoltants ; il n'a cherché, dirait-on, qu'à avilir l'humanité, à assombrir encore les couleurs du monde qu'il envisageait, renforçant, par l'action de son style matériel,

ce qu'il y avait de pénible et de pessimiste dans ses sujets. La fatalité et le sensualisme écrasent *les Rougon-Macquart*; ils en font une œuvre dont le souffle ardent est délétère, une œuvre qui désenchante et aigrit, fausse la réalité et outrage la nature.

Si l'on scrute la personnalité du romancier, on découvre ceci : doué de facultés moyennes, il est courageux, entêté, volontaire et vigoureux. Il ne peint que l'extérieur des choses et des êtres, mais il apporte, dans cette peinture, une patience méticuleuse, une force rare, une couleur rutilante et une fougue nerveuse. Il n'a, dans cette force, aucune mesure, ce qui rend son réalisme lourd, brutal et outrancier. Systématique, il s'est carré dans le cercle étroit de ses théories et, bien qu'en pratique il ait, inconsciemment, toujours travaillé à côté de son but, il n'a pas un instant cessé de proclamer les mêmes règles et de vouloir suivre la même voie. Résolu et opiniâtre, il a réussi à imposer ses formules par sa confiance illimitée en lui-même, et grâce à l'appui d'une combativité toujours prête. Une vigueur physique appropriée, comme chez Balzac, à ses besoins de travail acharné, l'a servi sans défaillance depuis 1864 (date des *Contes à Ninon)* jusqu'à la publication de *Lourdes* (1894).

On a parfois appelé M. Zola « poète épique », parce que le monde où ses études nous transportent n'est pas le monde réel, mais un monde agrandi, perçu par un visionnaire plutôt que par un fantaisiste. Mais M. R. Doumic (1) indique justement combien ce terme est impropre : « Ce

(1) *Portraits d'écrivains.*

qui caractérise, dit-il, le poète épique c'est, sans doute, qu'il grandit la réalité, mais en la grandissant il conserve tout de même les proportions relatives des êtres et des choses. Grandir, amplifier, exagérer même, ce n'est pas déformer. Or, on constate dans l'œuvre de M. Zola une continuelle déformation de la réalité. »

Cela n'empêche point, encore une fois, *les Rougon-Macquart* d'être un monument d'impression saisissante, en certaines parties surtout où il s'agit de résumer l'âme des êtres collectifs : le romancier a le sens des masses et des ensembles, ce qui n'est accordé qu'à de rares artistes. Du reste, M. Zola ne prétend point être un poète ou un artiste.

Ses grandes prétentions ont été : la première, d'être un *savant* ou tout au moins un romancier s'appuyant sur la science ; la deuxième d'être un *moraliste ;* la troisième d'être un écrivain *naturaliste* et *véridique*. Or, pris dans leur totalité, *les Rougon-Macquart* révèlent un théoricien faux et contradictoire, un matérialiste courbé sous le fatalisme et le pessimisme, un naturaliste plus imprégné de romantisme que de réalisme. Nous allons nous efforcer de mettre ces différents points en lumière.

Les théories de M. Zola ont précédé son œuvre. Il écrivait en tête du premier volume des *Rougon-Macquart :*

« Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres se comporte dans une société en s'épanouissant pour donner naissance à dix ou vingt individus qui paraissent au premier coup d'œil profondément dissem-

blables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois comme la pesanteur. Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathémathiquement d'un homme à un autre homme. »

Cette déclaration, contenant la doctrine littéraire du romancier, était aussi une sorte de synthèse de sa philosophie et de sa science. Il n'y a, pour lui, de vérité que dans l'étude de l'homme physiologique déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes. L'homme est un animal poussé uniquement par ses instincts et la tâche du naturaliste doit être de mettre cet animal en contact avec ce qui l'entoure, puis d'attendre, comme un expérimentateur, les actions et les réactions qui se produiront *fatalement*. Car M. Zola part de ce principe que tout homme apporte en naissant un tempérament qui le condamne *inéluctablement* à certains actes s'il se trouve dans certaines conditions : il en résulte que la liberté et la volonté humaines disparaissent et, par conséquent, la responsabilité. Balzac — qui voyait aussi dans la créature humaine un jouet des appétits — la considérait comme un être mixte où la psychologie s'unit à la physiologie. Pour l'auteur de *Nana,* la physiologie seule existe et mérite d'arrêter l'attention. C'est de ce malentendu, existant à la base de son système, que découlent toutes ses erreurs : et c'en est une conséquence si le naturalisme n'est pour lui qu'une sorte de réalisme prétendument scientifique.

Nous avons vu, plus haut, que l'évolution réaliste coïncida avec l'évolution positiviste de la science et de la

philosophie. M. Zola alla plus loin. Il fit consister le naturalisme dans une assimilation des lettres à la science, dans une concordance des procédés de celle-ci avec la littérature.

Or, cette assimilation est, à la fois, fausse en principe et irréalisable. Les objectifs sont essentiellement différents : la littérature a pour objet le *Beau*, et la science, *le Réel*. On ne peut donc pas plus opérer ce rapprochement qu'on ne pourrait confondre un sentiment d'amour avec une réaction chimique. Autant les travaux du savant sont impersonnels et anonymes, autant la personnalité du littérateur doit forcément s'imprimer dans les ouvrages qu'il produit. Ainsi le maître de Médan pensait faire du roman expérimental, alors qu'il lui eut été de toute impossibilité de faire autre chose que du roman imaginatif(1). La première conséquence de son erreur, ce fut la fameuse thèse naturaliste du *tout dire* et du *tout montrer,* sous prétexte que le moral et l'immoral sont pour le savant des modalités inexistantes.

L'œuvre scientifique de notre romancier est donc théoriquement viciée. Il estime avoir, dans ses *Rougon-Macquart,* fourni en abondance des documents humains. Or, pour ne prendre qu'un exemple qui montre l'inanité de ses expérimentations, y a-t-il en science une loi plus mal connue encore, plus sujette à varier, plus incomplètement arrêtée que celle de l'hérédité ? Dans la réalité de la

(1) Par une contradiction bien curieuse, M. Zola n'a cessé de dire qu'il montrait dans ses œuvres « la nature vue à travers un tempérament ».

vie, les manifestations en sont diverses et souvent contradictoires ; elle a des exceptions incompréhensibles, des arrêts déconcertants, des sautes imprévues ; de plus, elle observe certaines règles que ces exceptions confirment. M. Zola, frappé du parti que le roman naturaliste pouvait tirer de l'hérédité, en a fait la base unique de son système romanesque. Dès lors, il suppose résolus tous les problèmes, éclaircis tous les points obscurs : il enserre la notion de cette loi dans un cercle arbitraire, la soumet à un régime inévitable, à un régime que, dans l'existence usuelle, la réalité ne confirme jamais. Comment, d'ailleurs eut-il pu édifier un monument scientifique ? Il manque de sens critique, il ne saisit jamais qu'un aspect des choses. Il est même tombé dans la convention qui l'a éloigné de la vérité, de la nature et de la vie. Il n'a pas « observé » mais « déduit ».

« Je cherche, a-t-il dit, les conséquences immédiates du plus petit événement, ce qui dérive logiquement, naturellement, inévitablement du caractère et de la situation de mes personnages. » Ce parti pris systématique va directement à l'encontre de la nature, qui est par essence libre et diverse.

Comme Restif, avons nous insinué plus haut, M. Zola a cru faire tâche de moraliste. Mais lui, l'homme des « documents humains » n'a-t-il donc point vu, dès la première heure, que c'était aux descriptions de luxures éparses dans ses livres que devait aller cette curiosité démontrée par les 166 éditions de *Nana ?* C'est qu'au demeurant il n'a pas la première qualité requise pour être moraliste : le sens

moral. Il comprend mal ce qui, dans la vie des êtres, dépasse l'animalité ; il décrit, machinalement, des scènes ignobles dont l'impression physique seule est déjà pénible, et il ne s'arrête pas devant le détail qui révolte la nature elle-même. Nul enseignement ne ressort de ses tableaux du vice, parce que jamais l'âme n'y lutte contre l'instinct. Ils écœurent, sans corriger.

Car il se produit chez lui un phénomène étrange :

Les visions charnelles, la scatologie, le tourmentent sans répit. Il descend, sous leur tyrannique obsession, à des personnifications saugrenues et déconcertantes. Il avilit et flétrit ainsi jusqu'aux choses inanimées.

S'il n'est pas moraliste, il est matérialiste à outrance, réduisant toute l'existence à l'activité fatale des appétits, tenant pour nulles ou impuissantes l'intelligence et la volonté libre de l'homme. Il animalise ses personnages, et il a voulu affirmer son système en donnant une « névrose » comme base à l'odyssée des *Rougon-Macquart*.

On a vu dans ce matérialisme une sorte de poésie fataliste, écrasante, qui, en effet, s'y trouve. Mais elle est surtout sensationnelle. M. Zola exprime admirablement la fatalité de la destinée et, suivant l'expression de M. G. Pellissier, « il l'exprime avec une monotonie imposante, une intense lourdeur, une impersonnalité terrible ».

De ce fatalisme, il semble que devrait naître la pitié, la sympathie, l'indulgence au moins pour l'humanité souffrante ? Eh bien ! non. Au rebours de Tolstoï ou de G. Eliot, le romancier français est parfois comme possédé d'un dédain haineux et méprisant pour tout ce qui est faible,

vaincu, broyé dans la lutte pour la vie. Il a peint les mineurs de *Germinal* sous des couleurs aussi avilissantes que tragiques. Ses paysans, ses ouvriers, il ne sait quels traits leur donner pour en inspirer davantage le dégoût et la peur. Il n'a pas l'indignation du moraliste, mais l'antipathie instinctive d'un pessimiste outré et inconscient.

C'est pourquoi son pessimisme a pu être comparé à « la vue hypocondriaque de celui que ronge une maladie de foie, et qui trouve la vie *embêtante* ».

M. Zola se sent livré, en sa qualité d'homme, aux forces aveugles de la nature et au despotisme des appétits : il s'en assombrit. Un autre élément intervient dans cette misanthropie. Il a un idéal de force et de santé, idéal matériel sans doute, mais très accusé et très franc. Or, jamais il ne le constate réalisé au cours de l'existence. Il ne croit pas au bien. S'il hasarde, dans ses romans, un personnage sympathique et honnête, il a soin d'en faire une victime calomniée, bafouée, détestée.

Il y a du Balzac et de l'Eugène Sue dans cette face de son esthétique : il généralise le mal et l'infamie, en montrant les braves gens « roulés » par les gredins.

Chez Flaubert, le pessimisme aboutissait à la perception et à la notation de la bêtise. Il est plus sinistre et plus révoltant ici, parce qu'il se résout en une préoccupation machinale de la tare physiologique.

« Avec l'ardeur sombre d'un fakir, écrit J. Lemaître, M. Zola maudit la vie dans sa source, l'homme dès les entrailles de sa mère ; dans l'homme il voit la brute, dans l'amour l'accouplement, dans la maternité l'accouchement.

A ses yeux le fonds de l'humanité, c'est la bestialité et l'imbécilité (1). » Voilà bien le dernier degré du pessimisme (2).

La convention et le parti pris de déduction implacablement logique qui gisent, disions-nous, à la base de tout ce qu'il écrit, étant aussi ce qu'il y a de plus hostile à la nature, il en résulte que cet écrivain est tout l'opposé d'un romancier vraiment naturaliste.

Nous l'avons envisagé plus haut dans ses théories ; voyons-le dans son œuvre.

L'auteur des *Rougon*, nous l'avons constaté, est tombé dans la convention et s'est écarté du réalisme. Pourquoi ? Parce qu'il s'est trompé absolument sur l'existence. Elle lui paraît simple et logique, alors qu'elle est étrangement complexe. De même que ses personnages ne sont pas *exacts*, ne variant jamais dans leurs attitudes, n'étant nullement influencés par les circonstances comme l'homme l'est dans la vie, de même ses descriptions de milieux sont souvent matériellement inexactes, parce que sa vision grossissante les déforme. Ajoutons que certaines sensations le brident puérilement, surtout celles de la *vue* et de l'*odorat*. Quoi qu'il raconte, il appuie avec ténacité sur les couleurs et sur les odeurs : il leur fait jouer un rôle exagéré.

(1) J. Lemaître : *les Contemporains*.

(2) On pourrait ajouter que ce pessimisme reçoit un appoint du *romantisme* qui, nous le verrons, domine M. Zola et l'empêche de juger avec mesure et de voir la réalité consolante des choses.

Tout ce qu'il peint est ainsi dégradé dans le sens où le pousse la tournure de son esprit. M. Zola n'a pas respecté sa théorie « naturaliste », puisqu'il a permis à son imagination de le diriger, en dépit du dogme fondamental qui ordonne de prendre la nature « sur le fait ». Sans doute on constate dans sa reproduction des choses, une patience et un scrupule étonnants, mais ce n'est pas là l'observation qui réfléchit, qui scrute les dessous. C'en est une purement extérieure et bornée à des procédés. Il visite une église il passe un pont, il inspecte une maison ou un appartement, il monte sur une locomotive, il descend dans une mine, il parcourt un champ de bataille et il croit avoir recueilli tous les documents humains nécessaires pour photographier le monde ecclésiastique, les quartiers bourgeois, les chemins de fer, les mines, la guerre...

D'après son plan, il devait ressusciter le second Empire, une époque déjà lointaine, depuis laquelle les mœurs ont beaucoup changé. Comment faire pour se documenter ? Alternativement, il transpose à vingt ans en arrière des aspects d'aujourd'hui,ou il puise dans les ouvrages spéciaux une vue des choses qu'il juge expérimentale. Or, ces procédés, s'ils sont permis à l'artiste, sont interdits au naturaliste étroit que veut être M. Zola.

En résumé, il est réaliste surtout par sa tendance à décrire la laideur humaine.

Encore, ici, la réalité se transforme-t-elle chez lui en cauchemar, parce qu'il la voit à travers les hallucinations de son imaginative. Ses livres, au lieu d'être imitateurs de la vie, sont travaillés d'après un plan uniforme, géométrique-

ment établi, ne laissant nulle place à l'imprévu. Ses héros, malgré leur vitalité, ne sont pas des figures réelles, mais des automates qui démontrent des thèses. Il fait entrer de force la nature dans ses conceptions, et cela — qui est le contraire du naturalisme — est un des grands défauts reprochés jadis au romantisme. Quoiqu'il ait peu d'imagination et de fantaisie, l'auteur de *l'Assommoir* nous apparaît bien, en effet, comme un *romantique attardé*, suivant une expression qui restera.

Romantique, il l'est par cette vision agrandissante que nous avons signalée chez Balzac et chez Hugo. Il l'est encore par cette candide illusion qui lui fait considérer comme résolus tous les problèmes de la science, et enfin par une tendance invincible à la synthèse. Les acteurs des *Rougon-Macquart*, comme ceux des *Misérables*, sont moins des individualités que des êtres génériques résumant leur classe. Le romancier observe une foule d'individus, il recueille des détails sur chacun d'eux ; il en forge même d'imaginaires, et concentre le tout sur la tête d'un seul qui devient un type. Or, non seulement cela est faux, mais cela est le fait d'un romantisme directement opposé au réalisme. Même procédé pour les *choses* et les *milieux*. Notre-Dame de Paris symbolisait le moyen-âge. Ici, *la Fortune des Rougon* symbolise les « hontes et les folies de l'époque impériale », *le Docteur Pascal*, la lutte de la science contre le dogme, *Lourdes* (1),

(1) *Lourdes* ne fait point partie des *Rougon-Macquart*. C'est le premier volume d'une série intitulée : *les Trois Villes*. Il serait superflu de s'appesantir sur le formidable échec de *Lourdes*. Tous les lettrés, sans distinction d'opinions ou de convictions, sont

le mysticisme, *la Faute de l'abbé Mouret,* la révolte de l'instinct contre la règle religieuse, *Germinal*, la guerre du capital et du travail — car le romancier est un continuateur du « roman social », etc.

M. Zola ne tient-il pas aussi de son tour d'imagination romantique ce goût du merveilleux, cette prédilection et cette aptitude géniale à composer des tableaux où éclate un fantastique terrifiant, comme les incendies, les orages, les inondations ?

Notons enfin un dernier point qui l'apparente encore au Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris :* c'est la tendance à faire absorber l'individu par le milieu ambiant, à communiquer aux choses les manifestations d'une vie mystérieuse. Nous avons vu que, dans *Notre-Dame de Paris*, les pierres même *vivaient*. Chez M. Zola, ce phénomène ultra-romantique se reproduit à chaque instant. Dans *la Faute de l'abbé Mouret*, le vrai personnage vivant et agissant du livre, c'est un jardin fantastique ; dans *le Ventre de Paris*, ce sont les Halles ; dans *le Docteur Pascal,* c'est l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart ;* dans *l'Assommoir,* c'est l'alambic du Père Colombe, qui distille l'alcool ; dans *la Terre*, c'est le sol; dans *Germinal*, c'est le *Voreux*. Et ce n'est pas inconsciemment, c'est avec sa pleine volonté que le romancier dispense aux forces articulées, aux choses qui

tombés d'accord, avec M. T. de Wyzewa, que « *Lourdes* est un mauvais roman, plus pesant, plus étouffant que pas un de la série des *Rougon-Macquart* ». Tous ont conclu que « jamais M. Zola n'avait écrit un livre qui sentît davantage la facture, le procédé, la hâte d'en avoir fini ».

constituent un milieu, une existence tour à tour humaine ou quasi surnaturelle. Il nous fait voir *le Voreux* « avec son air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde ». Dans *la Bête humaine*, « *la Louise* », une locomotive, lancée à toute vapeur, devient folle et enragée... L'homme, par un comble du conventionnel et du factice romantiques, est inerte sous l'action externe : les choses l'enserrent et le mènent à leur guise.

Nous ne songeons pas à être injuste pour M. Zola. Mais, s'il faut reconnaître qu'il conduit habilement une intrigue, qu'il sait poser et suivre un caractère, qu'il a une force stupéfiante, de la patience de déduction, une verve farouche et une ardeur à la fois triste et enflammée, force nous est encore de lui dénier cet art de la composition que Balzac possédait à si haut point et qui ne manquait certes pas à Flaubert. Observons l'auteur de *Nana* dans le choix de ses personnages et dans la construction de ses cadres.

Pour ses types, nous avons déjà remarqué qu'ils oscillent souvent entre la brute et le mannequin, l'homme extérieur existant seul pour le romancier, qui ne pénètre pas jusqu'à l'être intérieur. Mais comment conçoit-il cet homme extérieur ? Nous l'avons dit : dans la vie, l'homme paraît complexe et varié ; nous le voyons ici étonnamment simple. Si M. Zola nous expose *les actes* de l'homme, *les résultats* et *la preuve* de son existence, il semble incapable de nous en déduire *les mobiles*.

« Il se contente, dit justement M. René Doumic, pour dessiner une physionomie de saisir le trait le plus apparent,

après quoi le portrait est achevé une fois pour toutes ». Ce trait revient même dans son style, comme un « leit-motiv », chaque fois que le personnage entre en scène. A tout instant *Nana* est qualifiée « une blonde grasse », Lisa a « une face tranquille de vache sacrée », Napoléon III « une face terreuse, au nez aminci, aux yeux remplis d'eau », le docteur Pascal, « une belle tête de patriarche de l'Ancien Testament », Coupeau, « une face de chien joyeux »...

La seule concession que M. Zola fasse à l'homme interne, c'est de tenir pour établis les rapports du physique au moral, sans heurts ni écarts possibles, et de donner à ses figurants le caractère que reflète leur physionomie. Il lui viendra rarement à l'esprit de doter un corps vigoureux d'une âme faible, d'attribuer une enveloppe débile à une organisation morale puissante. Ce procédé, peu scientifique, rentre dans ceux que l'on a persiflés chez M. Georges Ohnet.

En général donc, le romancier ignore ce qui se meut derrière « les faces » ou s'en désintéresse. Il a seulement une sorte d'amoureux respect pour *la bonne santé* et réussit surtout à fixer les natures copieuses et saines, où éclate la force des nerfs et du sang. Une autre conséquence du fond conventionnel qui est en lui, c'est qu'il affuble des mêmes traits beaucoup de ses types. A vrai dire, il triomphe dans le croquis de l'ouvrier grossier, paresseux, ivrogne et « gouapeur ». Les travailleurs honnêtes sont incolores sous ses pinceaux. Mais cette psychologie de l'ouvrier, il la généralise. Ses bourgeois, ses magistrats, ses hommes

politiques, ses artistes, ont presque tous l'âme de Lantier ou de Coupeau. Ils parlent le même langage, comme on le voit dans *Pot-Bouille.*

Si ses figures individuelles sont conçues à priori, M. Zola se révèle au contraire très fort, génialement doué, pour brosser les « ensembles ». Ceux-ci, il les compose et les manie avec maîtrise. *Germinal* (1) et *l'Assommoir* dépassent, avec *la Debâcle*, tous les autres fragments des *Rougon-Macquart*, parce que l'auteur a pu, dans le premier et le troisième, faire manœuvrer les masses, les agglomérations, les foules où toutes les passions, tous les sentiments sont instinctifs et matériels, et parce que le second est comme l'épopée de la classe ouvrière. Nul n'a photographié comme lui ces petits ménages où trône l'ivrognerie, ces unions que poursuivent la guigne et le désespoir.

De la bourgeoisie, il a mal compris les vertus foncières et le besoin inné de considération. Qu'ils soient petits rentiers ou simples « manœuvres », ses types, n'obéissant qu'à une seule impulsion matérielle, n'ont qu'une seule manière de la manifester : chez l'homme, c'est l'abus de la force,

(1) Nous avons fait, plus haut, mention de *Germinal* comme rentrant dans le cycle du roman social. Sans conteste, c'est l'ouvrage le plus fort qui ait paru en ce sens depuis les *Misérables*. *Germinal*, c'est l'odyssée d'une grève et c'est l'apothéose des forces instinctives et grossières que recèlent les masses ouvrières, jointe à la peinture exagérée, mais dramatique et puissante, de la misère et des vices miniers. Une idée philosophique domine ce livre : les prolétaires, soulevés par une sorte de fatalisme inconscient, vont se briser contre l'organisation sociale supérieure : *force reste à la loi.*

le besoin de jouir, le désir brutal : chez la femme, c'est la sensualité ou une « bonassité » inconsciente.

Quand ces figures sont parfaitement adaptées au cadre où on les introduit, l'auteur des *Rougon-Macquart* arrive par elles à des effets de vérité saisissants et suggestifs. Mais il n'a pas toujours le même bonheur dans ce choix des milieux. Il connaît trop peu la psychologie de l'homme pour bien les approprier. Une faute saillante qui est la conséquence de cet embarras, c'est l'abus des termes techniques. M. Zola y épuise tous les manuels spéciaux. Ce sont des catalogues, des accumulations de petits traits, des énumérations de détails qui ne donnent pas toujours une vue nette du décor qu'il veut poser. Les exemples abonderaient s'il fallait les recueillir. Dans le *Rêve* il nous résume la profession du chasublier, dans le *Ventre de Paris*, celle du maraîcher, dans la *Bête humaine* celle de tous les employés de chemins de fer, dans l'*Argent*, celle du boursier, etc...

Nous touchons ici à un défaut général de l'auteur : cette rage d'épuiser ses notes jusqu'à la dernière. Il en résulte une grande fatigue et une absence de réalité dont on s'étonne parfois de voir jaillir une vie, grossière sans doute, mais puissamment animée et étrangement impressionnante.

M. Zola n'est pas un styliste à la Flaubert, choisissant avec un art minutieux des vocables étincelants de justesse, colorés, harmonieux. Il n'a pas, comme les Goncourt, la hantise de l'*écriture artiste*.

Sa langue, toute vigoureusement musclée qu'elle soit, se

trouve conforme à l'esthétique naturaliste : elle est pesante, monotone, impersonnelle. L'écrivain s'abuse souvent sur la valeur des termes qu'il emploie et se permet abondamment les impropriétés des mots. Ses phrases regorgent de métaphores inattendues et cherchées. Le lecteur est abasourdi de rencontrer ces comparaisons baroques à côté d'autres qui sont de splendides trouvailles. Tous les volumes des *Rougon-Macquart* sont écrits de la sorte, d'une plume lourde et régulière, donnant l'impression d'une pléthore chronique, d'une surabondance de vie que menace la congestion. Quoique M. Zola déclare détester le « bagoût romantique », il n'a pas su s'en préserver tout à fait, et, faut-il le dire ? ce sont ces envolées épiques qui lui permettent de frapper et de secouer le lecteur...

Si la correction et l'exactitude sont les moindres qualités de son style pris dans son ensemble, il arrive pourtant parfois au narrateur de rencontrer des images lumineuses, des reflets de couleurs superbes ; il a pu, grâce à ce don, brosser des fresques grandioses. Il y a dans sa forme, comme dans ses visions, du Balzac et du Hugo. Mais, de même qu'eux, il ignore trop l'heureuse distribution des parties de la phrase et la proportion juste des développements.

Ce qui, dans ces romans, arrête surtout l'attention, au point de vue de la langue, ce sont des *procédés*. Voici quelques-uns des plus fréquents : l'auteur emploie volontiers le substantif abstrait pour l'adjectif concret ; il a beaucoup d'expressions comme celles-ci : « *une débandade* de nuages », « *une bousculade* de toits » ; il affecte de mettre toujours le pluriel à la place du singulier : « une raideur de

gens endimanchés donnait *des drôleries de carnaval* à la redingote de Coupean (1) » ; il remplace l'article par l'adjectif indéfini : « *une* mélancolie montait en elle ». A chaque instant il recourt aux ablatifs absolus.

C'est encore un *truc* qui lui est familier et qui révèle l'abondance de son style, que celui d'accumuler et de multiplier les traits. Ses descriptions sont des successions interminables de petites touches, rassemblées dans un final aspect d'ensemble. S'il met la main sur un terme qu'il trouve heureux, il le répétera à satiété : nous l'avons vu déjà à propos des qualificatifs dont il estampille ses personnages.

De ce double moyen, l'énumération et l'entassement des traits, résultent une fatigue réelle mais aussi un effet d'agrandissement à perte de vue. Quand l'auteur nous reconstitue ces vastes ensembles, qui, dans la réalité même, écrasent et donnent la sensation de quelque chose de colossal et de titanique, nous les voyons, nous les touchons, nous les sentons peser sur nous. Il s'en dégage une impression presque unique de vie grouillante et trépidante. Ce don seul suffirait à expliquer pourquoi, malgré leurs défauts et leurs inégalités, les romans de M. Zola seront rangés parmi les plus marquants du XIXe siècle.

(1) *L'Assommoir.*

§ II.

L'École de M. E. Zola.

—

L'école naturaliste, en tant que groupe littéraire, peut aujourd'hui être considérée comme ayant vécu. Les écrivains qui, dès la première heure, s'étaient serrés autour de l'auteur de *l'Assommoir*, acceptant ses doctrines et imitant ses procédés de composition et de style, ont tous, successivement, fait défection. Le maître, désormais, reste isolé et brandit seul son étendard sur l'amoncellement des *Rougon-Macquart*. Assurément, actuellement encore, de nombreux romanciers empruntent au naturalisme certains éléments de leur art. Mais ils ne se réclament plus de l'auteur de *la Terre*. L'opinion générale est, d'ailleurs, que la partie doctrinale de cette littérature, ayant été l'expression de tout un mouvement positiviste et matérialiste en ce moment peu en vogue, ne saurait subsister. Les excès des prétendus naturalistes, plus encore que la réaction psychologique, mystique et symboliste, ont contribué à amener cette décadence.

Un des plus célèbres coups de pioche donnés dans l'édifice fut la fameuse *déclaration des Cinq*. Il est décent qu'une école s'affirme par un manifeste. Celui de la « chapelle » fondée par M. Zola consista dans le matamoresque paragraphe inscrit en tête des *Soirées de Médan*, et proclamant les solidarités d'esthétique avec M. Zola, de MM. de Maupassant, J.-K. Huysmans, Céard, Hennique et P. Alexis. Les liens de cette union tendaient déjà à se relâcher;

quand fut publiée *la Terre*. Cette œuvre, qui dépassait en ignominie tout ce que le maître avait encore écrit, rendit le mot naturalisme synonyme de grossièreté. La pudeur des disciples les plus en vue ne put y tenir.

M. Bonnetain, — qui cependant avait écrit *Charlot s'amuse*, — M. J. H. Rosny, l'auteur de *l'Immolation*, M. P. Margueritte dont la nouvelle *Tous quatre* était à la vérité peu chaste, M. Descaves et enfin M. G. Guiches, rompirent solennellement avec leur chef, par une déclaration restée célèbre.

Nous retrouverons MM. de Maupassant et Margueritte quand nous nous occuperons de *la nouvelle* : M. J.-K. Huysmans nous retiendra à propos du roman symboliste et décadent, et M. Rosny, lorsque nous passerons en revue les romanciers philosophes ; nous envisagerons surtout MM. L. Descaves et Bonnetain comme peintres de mœurs militaires.

Tous, au reste, durant la fièvre naturaliste qui les brûla, s'étaient attachés à copier le maître, à le copier le plus servilement possible, expulsant du roman l'intérêt romanesque, visant de préférence à la bassesse du détail, prenant l'homme dans « le train banal de l'existence » et puisant leurs documents dans les recueils spéciaux et les amphithéâtres.

Tel fut l'art de MM. de Maupassant, Margueritte, Huysmans et Rosny durant leur première inspiration ; tels furent aussi celui de M. Paul Adam, si heureusement doué pourtant, quand, avant de sortir tapageusement du naturalisme, il écrivait *Chair molle* ; celui de M. G. Guiches,

observateur des mœurs de province, des aspects de la nature, et les reproduisant dans des livres consciencieux (1); celui enfin de M. Paul Alexis, candide biographe de M. Zola. On peut également faire remonter jusqu'à l'auteur de *la Terre* M. Méténier, qui signa *la Chair, la Grue, la Bohême bourgeoise;* M. Talmeyr, l'auteur du *Grisou* ; M. Lavedan qui, avant d'évoluer vers une psychologie mondaine, cruelle et fine à la fois, écrivit *Mamzelle Vertu* ; M. Boyer d'Agen, auteur de *la Gouïnne* et M. F. Enne, écrivain brutal des *Brutalités*. La liste comprendrait enfin MM. Vast-Ricouard, Maurice Montégut, etc.

Deux collaborateurs des *Soirées de Médan* semblent aujourd'hui, comme romanciers du moins, rentrés dans le silence : ce sont M. H. Céard, le père d'un roman unique, *Une Belle Journée*, et M. Léon Hennique qui, de romantique convaincu, étant passé naturaliste, puis presque décadent, se pose aujourd'hui comme dramaturge de valeur. Ses deux œuvres principales appartenant à la formule naturaliste sont *Pœuf*, histoire assez délicate et non dénuée de sentiment, et *l'Accident de M. Hébert*, roman privé de toute action, de tout intérêt, maigre en incidents et dépourvu de dénouement.

Nommons aussi M. O. Mirbeau, qui tranche sur ses compagnons par sa sensibilité nerveuse. L'auteur du *Calvaire*, de *l'Abbé Jules*, de *Sébastien Roch*, n'a pas

(1) *Céleste Prudhommat*, *l'Ennemi*. M. Guiches a, depuis, abordé le roman psychologique avec *Philippe Destal* et *Un Cœur discret*.

l'impassibilité et l'indifférence traditionnelles : sa phrase est vibrante, éloquente même ; il montre de l'humanité, mais aucune discrétion dans l'emploi des détails brutaux. *Sébastien Roch* renferme des pages injustes et révoltantes.

Ce pourrait être ici le lieu de nommer quelques-uns des meilleurs conteurs belges contemporains. Appartenant à la nouvelle génération réunie jadis autour de M. Camille Lemonnier, la plupart se relient littérairement au grand De Coster, l'auteur désormais immortel de *la Légende d'Uylenspiegel*. Nous préférons les rattacher à l'ensemble du mouvement d'expression française et les ranger, selon leurs genres, parmi leurs confrères français.

On doit donc rapprocher des naturalistes le plus renommé des romanciers belges : M. Camille Lemonnier. L'imagination féconde et l'âme complexe de M. Lemonnier, ses remarquables facultés d'assimilation et son *flair* de l'actualité, lui ont permis d'aborder tous les genres et de varier souvent ses inspirations. Ceux de ses romans qui se teintent le plus de naturalisme sont : les *Concubins*, et *Happe-Chair* qui rappelle fort *Germinal*.

Comme l'a justement dit un critique distingué, mort récemment (1), le portrait de M. Lemonnier est d'une extrême difficulté d'exécution. « Il n'a pas une de ces physionomies précises et nettes, des traits immobiles, dont on peut fixer aisément le caractère vrai. On ne pourrait guère citer d'écrivain plus indépendant de tout groupe que lui et, pourtant, plus initié aux secrets de chaque faction littéraire.

(1) Francis Nautet.

Tous les camps auraient le droit de le réclamer ; s'il le voulait, M. Lemonnier dresserait sa tente parmi les lyriques, parmi les naturalistes, parmi les réalistes. Il ne serait presque nulle part un étranger et aurait vite dépouillé les manières dépaysées pour se mettre au ton de la maison dont il deviendrait l'hôte passager. »

D'après le même analyste, une des causes qui ont fait entrer M. Lemonnier dans la voie du roman naturaliste, c'est son idéal démocratique. Mais, en outre, c'est sa nature même, son tempérament de peintre qui, dans *le Mort, l'Hystérique, Un Mâle*, trouve une veine merveilleuse. « M. Lemonnier ne voit pas ses personnages en dedans ; il les voit par l'extérieur dans la clarté mouvante. »

Ajoutons que l'auteur d'*Happe-chair* et de *la Fin des Bourgeois* s'affirme absolument indépendant de toute loi morale ou religieuse.

Unissons à M. C. Lemonnier son compatriote G. Eekhoud qui, par plus d'un côté, tient au naturalisme. Les œuvres principales de M. Eekhoud sont *la Nouvelle Carthage, les Kermesses, Kees Doorik, les Fusillés de Malines*. C'est le vrai peintre des mœurs de la race flamande. Doué d'une sensibilité poignante et parfois farouche, ce jeune romancier met au service d'une sympathie humanitaire, — sujette à d'étranges aberrations, — la vigueur d'un coloris étonnamment puissant. Ce qui frappe à première vüe dans *la Nouvelle Carthage*, c'est une sensibilité qui va des plus émouvantes miséricordes aux plus furieuses révoltes, une personnalité nettement caractérisée et une finesse aiguë des sensations. C'est M. Eekhoud lui-même que nous

retrouvons dans ses héros : beaucoup d'élans généreux le rendent sympathique, spécialement sa fière insurrection contre la bassesse, mais il déconcerte par ses crudités d'images et de style, son intransigeance têtue, ses jugements préconçus et généralisés et parfois même par son manque total de mesure.

M. Georges Eekhoud est un pessimiste. Sa brosse affectionne les couleurs sombres. Quant à sa langue, elle est nerveuse et puissante. Elle s'échappe plus rarement que jadis en néologismes. Essentiellement variée, on la trouve tour à tour picturale, plastique, puis subitement lyrique, émue, pour devenir soudain mordante, haineuse, cinglante.

CHAPITRE II.

L'IMPRESSIONNISME.

§ I.

MM. Edmond et Jules de Goncourt.

—

L'impressionnisme, forme toute moderne du réalisme, tient par diverses attaches au naturalisme dont cependant il diffère en ceci : tandis que le naturaliste, d'une scène ou d'un paysage prendra indifféremment tous les détails élémentaires, les entassera l'un sur l'autre, et, par cette accumulation, atteindra parfois un aspect d'ensemble, l'impressionniste, dans ce paysage ou dans cette scène, distinguera d'abord le détail dominant, et c'est ce détail qu'il mettra en valeur pour obtenir l'impression totale (1).

Cette interprétation de l'esthétique romanesque contemporaine n'a rien qui doive étonner, si l'on admet que le roman, en tendant de plus en plus au réalisme, c'est-à-dire en serrant toujours de plus près la réalité, devait immanquablement en venir au *détail* de la réalité.

Voici donc comment travaille l'impressionniste : sa vue s'habitue d'abord à percevoir dans un ensemble la *tache* caractéristique du tableau, et, cette tache bien saisie, il met tout son art à communiquer à ses lecteurs la même

(1) Voyez : LE GOFFIC : *les Romanciers d'aujourd'hui.*

impression qu'il en a reçue. De cette opération première, l'écrivain passe à une autre qui est plus analytique. Le détail qui donne la sensation totale est souvent quelque chose de fugitif et d'insaisissable ; cependant, l'impressionniste, après l'avoir fixé, cherche à le décomposer, à exprimer chacune des nuances secondaires qui sont renfermées en lui. Cela fait, il lui reste à former, à l'aide des divers détails ainsi analysés, un tableau général. C'est assez exactement ce que fait, à son point de vue, le peintre. Ainsi, tandis que le naturalisme de M. Zola et de son école consiste à transposer les procédés du savant dans la littérature, on peut dire que l'impressionnisme, avec plus de raison assurément, applique aux lettres les procédés de la peinture (1).

Comme les réalistes et les naturalistes, les adeptes de cette méthode traduisent les sentiments en sensations, et retracent, sous formes d'images sensibles, les pensées, les mouvements du cœur et de l'âme. Ils ne parlent que par images, attachant aux mots, sans se préoccuper de leur sens usuel, une valeur intrinsèque et plastique, des qualités de beauté, de coloration et d'harmonie. Leur phrase est courte, émaillée de néologismes, de mots inventés spécialement en vue d'une sensation unique à rendre ; elle est peu alourdie de verbes, mais fournie d'adjectifs et d'adverbes accentuant la détermination des objets.

On relève aussi dans leur style des « trucs » de peintre,

(1) Voir aussi sur ce sujet : M. BRUNETIÈRE : *l'Impressionnisme dans le roman*.

donnant de petits coups de pinceaux, faisant ressortir les reliefs, piquant des clairs, hachant des ombres, éloignant des perspectives.

On conçoit déjà, d'après tout ceci, que l'impressionnisme se présente, à priori, comme essentiellement subjectif et qu'il n'affecte point les mêmes modalités chez MM. de Goncourt, Daudet ou Loti.

MM. de Goncourt, quoiqu'ils en aient dit, n'ont pas été, avant M. Zola, les chefs du naturalisme français.

L'aîné, Edmond, né en 1822, et son frère Jules, né en 1830, mort en 1870, ont produit en collaboration *Sœur Philomène* en 1861, *Renée Maupérin* en 1864, *Germinie Lacerteux* en 1865, *Manette Salomon* en 1867. *Charles Demailly*, publié d'abord sous le titre de *Un Homme de lettres*, avait paru en 1860.

Ces divers volumes constituent proprement leur « œuvre impressionniste ».

Le naturalisme de M. Edmond de Goncourt date de *la Fille Elisa*, ouvrage publié en 1876, longtemps après les premiers romans expérimentaux de M. Zola, quoiqu'avant *l'Assommoir* (1877).

Il a écrit seul, outre *la Fille Elisa*, *les Frères Zemganno*, *la Faustin* et *Chérie*, toutes études qui, à part la première, ont une tendance pathologique très prononcée et rentrent par conséquent dans la formule de Médan.

C'est que, vers 1870, avait éclaté le succès du naturalisme. M. Edmond de Goncourt se souvint que, dans *Germinie Lacerteux*, ils avaient, son frère et lui, étudié l'hystérie, et

que la préface de ce livre développait la théorie du roman expérimental et arrêtait la formule de l'art devenu à la mode :

« Nous nous sommes demandés si ce que l'on appelle les basses classes n'avaient pas droit au roman... Nous nous sommes demandés s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble »...

Plus loin ils ajoutaient :

« Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme, sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qui devient par l'analyse et par la recherche l'*histoire morale contemporaine*, aujourd'hui que *le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science*, il peut en revendiquer la liberté et les franchises... »

Même appareil scientifique, même morale indépendante que chez M. Zola. Cela nous indique sans doute que ce dernier peut avoir pris certaines de ses thèses chez MM. de Goncourt, mais cela ne rend pas plus ceux-ci chefs du naturalisme français, que M. Zola n'est lui-même vraiment réaliste, de préférence à Flaubert, par exemple.

En fait, c'est M. Edmond de Goncourt qui est entré dans le sillon de l'auteur de *Nana*. Les deux frères avaient, dans *Germinie*, pressenti les côtés *peuple* et *pathologique* de la nouvelle esthétique. Après la mort de son cadet, le survivant sembla s'attacher à reproduire dans son art les égarements du Maître, invoquant la science, se

prétendant moraliste, déclarant avoir exécuté dans *la Fille Elisa* une œuvre « austère et chaste », se révélant hanté des idées d'hérédité, de tempérament, de milieux. Comme M. Zola, il mêla à son pseudo-naturalisme un curieux alliage de romantisme attardé.

Mais s'il est naturaliste au sens français, par son pessimisme, sa recherche du détail physiologique et scabreux, il ne pourrait l'être véritablement, parce qu'il n'aime pas la nature, parce qu'il la dédaigne pour l'artificiel et parce que les choses le préoccupent moins que les mots. Voyant la réalité dans des souvenirs déformés qu'il force à entrer dans un cadre conventionnel, M. Edmond de Goncourt n'a, avec le naturalisme, que des rapports apparents, factices, et bornés à ce qui, dans cette doctrine, s'éloigne le plus de la nature.

L'œuvre des deux frères est-elle différenciée ? Quel était l'apport spécial de chacun ? Tâchons de nous en rendre compte.

Les Goncourt furent romanciers, historiens, dramaturges et mémorialistes. Nous n'étudierons ici que les romanciers.

On peut varier d'appréciation quand on parle d'eux et de leurs travaux. Mais nul ne niera qu'ils aient créé « l'impressionnisme littéraire » et donné une note inédite et curieuse, la plus aiguë certainement des temps actuels, comme on s'est plu à répéter.

Le premier phénomène qui nous frappe, c'est cette fusion parfaite de deux tempéraments qui n'étaient pas, loin de là, identiques. Très différents d'âge et de caractère, chacun

a renoncé à sa propre individualité en faveur de l'association consentie de leurs facultés et de la mise en œuvre de ces facultés.

« Edmond, écrivait son frère, est un passionné tendre et mélancolique, tandis que moi je suis un matérialiste mélancolique... Je sens encore en moi de l'abbé du XVIIIe siècle, avec de petits côtés cruels du XVIe siècle italien, non portés toutefois au sang, à la souffrance physique, mais à la méchanceté d'esprit. Chez Edmond, au contraire, il y a presque de la bonnasserie. »

Dans la collaboration fraternelle, l'auteur de ces lignes représentait la « virtuosité », son frère, « la théorie ».

Non seulement ils ont répudié, chacun sa nature propre, mais encore, de cette nature commune qu'ils ont réalisée, ils semblent avoir éliminé tout ce qui ne devait pas profiter au sens littéraire. Ils sont devenus les vrais types du *gendelettre* de notre temps. Ils ont été fiévreux et tourmentés — car l'impassibilité réaliste n'était point en eux. Aimant passionnément les lettres, ils furent artistes maniérés mais sincères, épris d'un modernisme excessif, amis du paradoxe même, pleins d'intransigeance dans leurs jugements et de dédain pour ce qui n'est pas la *littérature*. On découvre chez eux un cas typique d'envahissement de la personne par le métier ; ne pensant plus, ne sentant plus, n'agissant plus que d'une manière spéciale à « l'homme de lettres » on les a vus, sous l'empire de cette bizarre orientation de leur esprit, déformer toutes leurs visions.

Il en est résulté que les Goncourt ont été affectés d'une nervosité et d'une impressionnabilité que seul peut-être

Flaubert éprouva autant qu'eux. Ils s'en sont rendus malades, sensibles comme des *écorchés,* ayant toujours leurs nerfs tendus, dans un état d'excitation anormale et fébrile. Cela les a brisés au physique et au moral. Joignez à cette continuité d'un état maladivement troublé, leur conception de la vie, à laquelle ils assignent comme unique grandeur le dévouement aux intérêts de l'art ; tenez note de ce qu'ils se sont désintéressés des grandes questions qui élèvent la portée de l'existence : religion, philosophie, économie sociale, et vous comprendrez qu'ils soient pessimistes... Manifesté souvent d'une façon puérile et plaintive, ce pessimisme est pourtant poignant. Qu'on lise à ce sujet les révélations de leur *Journal.* Les Goncourt attendent l'heure de la célébrité qui ne veut pas sonner ; ils se voient dépassés par de tapageuses médiocrités ; leur caractère s'aigrit de plus en plus. La renommée ne leur viendra que plus tard, quand, hélas ! l'un des deux seul en pourra jouir.

L'amour-propre surtout a souffert chez eux, soit ! Mais quelle agonie muette, que d'angoisses, que de désillusions, que d'espérances trompées, par lesquelles il leur a fallu passer et qu'ils ont su clamer avec une douloureuse éloquence...

Amoureux de l'exceptionnel et de l'artificiel, l'art des Goncourt irait directement à l'encontre du réalisme, si, d'un autre côté, ces écrivains ne s'attachaient à regarder la vie à la loupe et à peindre strictement ce qu'ils ont vu, comme ils l'ont vu, et rien autre. Leur nervosité peut, comme nous venons de le dire, déformer leur vision inconsciemment ;

mais, en réalité — et c'est en cela que consiste leur impressionnisme — ils ont « surveillé » minutieusement, et ils paraissent même incapables de retracer autre chose que le détail dominant qui les frappe.

Imparfaitement doués du côté de l'imagination, ils n'étaient que médiocrement inventifs et le don de la composition n'était pas leur fort. J'ai à peine besoin de dire qu'ils ne furent en aucun sens moralistes. La société ne leur apparaissait qu'en surface, par ce qu'elle a de plus extérieur et de plus transitoire. Ils en ont vu un côté, curieux mais insuffisant et trop variable, et ce côté ils l'ont décrit avec pénétration, subtilité et passion. Car, s'ils n'eurent pas l'esprit généralisateur, ils possédèrent, par contre, une adresse extraordinaire pour voir et rendre le petit détail des choses :

« Je veux dire d'abord, écrivait à ce sujet Jules Lemaître, que MM. de Goncourt sentent avec une extrême vivacité et perçoivent dans un extrême détail les objets, les spectacles qui les entourent, et que, tout secoués et presque souffrants de ces impressions multiples, délicates et quasi lancinantes, ils les traduisent sans les laisser s'amortir, dans une langue inquiète, impatiente et comme irritée d'être inégale à ce qu'elle veut rendre, et avec une fièvre où s'exagère encore l'acuité de l'impression primitive : si bien qu'on sent maintes fois dans leur style la vibration même de leurs nerfs trop tendus. »

Ce que les Goncourt ont été surtout — il y faut appuyer — c'est *modernistes*. Ils l'ont été si fort qu'ils ne voyaient même plus la nature, qui n'est ni ancienne ni moderne, mais éternelle. On a pu dire d'eux : « Ils ne comprennent

l'œuvre de Dieu qu'autant qu'elle a été interprêtée et transposée par l'homme. En face de la nature ils ne voient rien qui ne soit un rappel et un souvenir de l'art. Dans un paysage, ils aperçoivent des coups de pinceau, des frottis légers, des dessous de sanguine, des lavis d'encre de Chine, des tons de bitume, des teintes d'aquarelles, comme si c'était la nature qui s'essaya à copier les procédés de l'œuvre d'art (1). »

De l'union de leur impressionnisme avec leur modernisme est née cette conception étroite qu'ils se sont faite du roman, cette sorte de photographie de la réalité du moment, prise par instantanées. Qu'ont-ils donc saisi et reproduit de la vie présente ?

Ils y ont cherché surtout des névroses, se sont attachés à l'examen patient, mais faussé par des théories préconçues, de certaines lésions du système nerveux, de certaines irritabilités morbides, surexcitations, exaltations, allant de l'hystérie à la manie et à l'hypocondrie. C'est le côté scientifique de leur œuvre. D'autres tendances, leurs goûts de collectionneurs peut-être, les ont arrêtés au décor de l'existence moderne, et encore d'une modernité bornée à Paris, à l'aspect extérieur, changeant et subjectif des choses et des êtres, aux modes versatiles, aux engouements passagers : ils ont décrit méticuleusement, avec une réalité flagrante, les endroits inconnus ou louches, les boutiques d'antiquaires, les bureaux de rédaction des journaux boulevardiers, les

(1) R. Doumic : *Portraits d'écrivains*. Voir l'étude très intéressante consacrée aux Goncourt.

restaurants, les bars, les ateliers, les théâtres et les antres même de la débauche clandestine ; ils ont exploré enfin les bagnes de Paris, les mauvais gîtes et les bouges où pullule une population innommable.

A côté de cela, ils sont tombés dans le goût immodéré des bibelots pris comme accessoires littéraires, ils se sont faits les historiographes des modes, du japonisme, des vieilleries fanées, des reliques rococo...

C'était la conséquence de leurs théories. Il est une loi qui commande à l'art de se renouveler sans cesse, de chercher des interprétations toujours plus *au courant* de la réalité. Cette loi, ils l'ont trop étendue, pour en faire une contrainte de l'esthétique. Ils ont soutenu que *tout* est dans le moderne, et, s'attachant à l'exceptionnel, à l'accidentel, à ce qui est à la fois neuf, éphémère et futile, ils ont fulminé contre l'art classique et traditionnel, — qu'ils appellent académique, — d'intarissables anathèmes.

Les personnages qu'ils ont aimé à mettre en lumière, et qu'ils ont réussi, il faut le reconnaitre, à rendre curieux et attachants, ce sont surtout certaines personnalités bizarres du monde littéraire et artiste : peintres, actrices, journalistes.

Charles Demailly, leur héros préféré puisqu'ils ont rassemblé sur lui tous les traits qu'ils ont pu découvrir en eux-mêmes, est précisément le type d'un écrivain dévoré par le virus littéraire et transformé en « gendelettre » fiévreux et martyr. Beaucoup d'autres encore de leurs caractères sont vraiment fouillés, — car leur amour de l'exactitude et de la précision les a servis ; — mais on dirait parfois que ces figures ont été étudiées et poussées au tragique par un Mürger pessimiste et prétentieusement documentaire.

Si de la physionomie extérieure de ces personnages nous passons à la psychologie qui leur donne l'être, nous trouvons dans tous, à peu près, des créatures compliquées, contradictoires et impulsives plutôt que passionnées ou logiques. Toujours ces jumeaux du roman vécu s'acharnent au côté insaisissable et fugitif de la nature humaine, à ce qui est entortillé, tourmenté, complexe ; ils s'épuisent en douloureux efforts pour le reproduire ; et presque tous leurs acteurs sont des malades que mènent leurs sens et leurs nerfs. Ajoutons qu'on ne nous les développe pas suivant une succession régulière et progressive. Les impressionnistes excellent dans les portraits que la minutie du détail peut rendre parfaits, mais ils suivent difficilement un caractère, parce qu'il y faut déployer un art d'ensemble qui leur manque.

Les Goncourt ont exercé sur la langue du roman une réelle action. Leur style est moins pour l'oreille que pour la vue. Peu leur importent les répétitions de mots, les rimes, les assonnances et les dissonnances. *Faire voir* et *faire sentir* est l'unique but de l'écriture qu'ils ont créée et appelée l'*écriture artiste*. Si celle-ci emprunte à Théophile Gautier la forme, le rendu plastique, les couleurs, si elle veut se rapprocher de la langue de Flaubert par l'harmonie, il ne faut pas oublier qu'elle s'éloigne absolument de la correction, de la mesure, de la splendeur rythmique qu'ont su atteindre ces deux maîtres de la prose.

Traduction directe des sensations les plus subtiles, expression aiguisée et curieuse des plus fugitives nuances de l'art, bizarreries, tournures redondantes et recherchées,

pléonasmes, néologismes, mots d'une invention tiraillée, malheureuse et vaine, insistances et redoublements de synonymes, vocables techniques ou abstraits, abus de l'épithète, tout cela constitue le style laborieux et précieux des Goncourt. Pourquoi nier cependant que cette langue torturée, qui vise au renouvellement et à la souplesse, est parfois d'une justesse frappante et bien inspirée dans ses trouvailles ?

Sans doute, les romanciers ont dédaigneusement rejeté par dessus bord la grammaire, comme une cargaison rance et inutile au styliste moderne : ils ont désarticulé la phrase, lui faisant exécuter des culbutes et des voltes acrobatiques, détruisant son moule et y jetant, au hasard, des mots heureux et des mots maladroits. Mais il est certain que, étant données les sensations qu'ils voulaient rendre, les aspects qu'il leur fallait décrire et les teintes qu'ils cherchaient à fondre, ils ne pouvaient se contenter d'une langue saine et peu faite pour les nuances maladives. Ils ont merveilleusement adapté leur outil à la tâche qu'ils s'étaient fixée. Par malheur, ce travail fébrile, ce papillotage énervant, cette obsession d'éviter le poncif qui le fait voir partout, ont rendu les Goncourt véritablement victimes du verbe, comme d'autres le sont de la pensée.

Le recul n'est peut-être pas encore suffisant pour tenter de porter un jugement définitif sur leur influence. Pourtant, nous pouvons, dès maintenant, dire que leur style a eu des imitateurs ; il a pour ainsi dire ouvert la voie à ce *décadentisme* de la langue dont déjà il semble qu'on revienne. D'un autre côté, les Goncourt ont certainement développé

dans les milieux littéraires ce que nous appellerons, après bien des critiques, le *gendelettrisme*, défini au début de ce chapitre.

Leur moins contestable action s'est exercée, répétons-le en nous résumant, dans le sens de l'*impressionnisme* et aussi dans celui, plus superficiel, de la mode ; ils ont positivement créé l'engouement pour les rocailles Louis XV, les bibelots et les curiosités d'Extrême-Orient.

II.

M. Alphonse Daudet.

—

M. Alphonse Daudet peut être tenu pour l'un des plus brillants élèves formés à l'école impressionniste des frères de Goncourt.

Il serait injuste de juger son talent en prenant pour base ses dernières productions, *Rose et Ninette* ou même *la Petite Paroisse* qui, bien supérieure pourtant à l'étude précédente, n'en accuse pas moins la fatigue et l'effort.

Pour apprécier l'auteur de *Tartarin* en toute impartialité, il faut envisager la carrière parcourue par lui depuis *Jack* jusqu'à *l'Immortel*. Elle a fourni une œuvre romanesque manquant il est vrai d'ampleur et parfois d'originalité, mais étrangement attirante.

Il y a quelque trente ans, débarquait à Paris, venant de Nîmes, là bas dans la lointaine Provence aux ardeurs

méridionales, un jeune homme qu'une vocation encore endormie poussait vers les lettres. C'était M. Alphonse Daudet. On peut dire que la fée du Rêve l'avait touché de son aile. Tout petit, dans les tristes cours d'une fabrique, au monotone tic-tac des métiers à tisser, il avait rêvé : il s'était livré aux choses avec une sensibilité intense, et il en avait, nerveusement, saisi l'âme secrète et la poésie. Il avait rêvé, laissant paresseusement la vie couler autour de lui, échauffant son cerveau aux rayons torrides qui, selon son expression si pittoresque, « fait bouillonner les cervelles sous les crânes... » Or, dans le conteur fiévreux que hantèrent les visions provençales, il est toujours resté un petit rêveur, épris de réalité et de fantaisie, observateur et imaginatif.

A Lyon, ses jours s'épuisèrent en courses à travers les bois, en canotades sur le fleuve. Mais une catastrophe, — la ruine paternelle — survint, et le jeune homme fut obligé de gagner sa vie dans l'ingrate profession de surveillant de collège, de pion méconnu et exécré.

Ah ! la misère et l'humiliation de ces galères, il les a connues et retracées en des pages qui nous font, dès à présent, noter chez M. Daudet cet impressionnisme qui s'attache au détail caractéristique et dominant et qui, de plus, dénonce une différence essentielle entre son naturalisme et celui de l'École.

Il est personnel et passionné, tendre et vibrant, et, au lieu de l'impassibilité indifférente, il a pour les humbles et les souffrants cette pitié sympathique qu'éprouvèrent Dickens, G. Eliot, Dostoïevsky, Tolstoï, mais qui manque à

M. Zola et aux Goncourt comme elle manquait à Flaubert. Son dernier livre accentue plus que jamais ce fond de mansuétude, qui semble spécialiser l'inspiration de quelques-uns de nos meilleurs romanciers, aux heures finissantes du XIXe siècle (1). *La Petite Paroisse* est une étude de la *jalousie* sans doute, mais c'est aussi un plaidoyer brûlant en faveur du *pardon*. L'église de Napoléon Mérivet, où jamais nul n'est entré sans en sortir consolé, a des côtés un peu puérils, je le veux bien, mais elle symbolise ingénieusement et noblement la religion pacifiante et indulgente de M. A. Daudet.

Pour pénétrer dans l'intimité de l'auteur, reportons-nous à ses premières années et empruntons aux pages de début du *Petit Chose*, qui passe avec raison pour un roman autobiographique, la citation qui nous le fera connaître.

Songeant à ses années de *pionnat*, il s'écrie :

« Je voudrais en parler sans rancune, ces tristesses sont si loin de nous ! Eh bien non ! Je ne puis pas, et, tenez, à l'heure même où j'écris ces lignes, je sens ma main qui tremble de fièvre et d'émotion. Il me semble que j'y suis encore. Eux ne pensent plus à moi, j'imagine ! Ils ne se souviennent plus du *petit Chose*, ni de ce beau lorgnon qu'il avait acheté pour se donner l'air plus grave...

» Mes anciens élèves sont des hommes maintenant, des hommes sérieux. Soubeyrat doit être notaire quelque part là-haut dans les Cévennes ; Veillon (cadet), greffier au

(1) PAUL MARGUERITTE : *la Tourmente* ; J. H. ROSNY : *l'Impérieuse bonté* ; E. ROD : *les Roches blanches*, etc.

tribunal ; Loupi, pharmacien ; Bouzanquet, vétérinaire... Ils ont des positions, du ventre, tout ce qu'il faut.

« Quelquefois pourtant, quand ils se rencontrent au cercle ou sur la place de l'église, ils se rapellent *le bon temps du collège* et alors, peut-être, il leur arrive de parler de moi...

— Dis donc, greffier, te souviens-tu du petit Eyssette, notre pion de Sarlande, avec ses longs cheveux et sa figure de papier mâché ? Quelles bonnes farces nous lui avons faites !

... « C'est vrai, messieurs ! Vous lui avez fait de bonnes farces et votre ancien pion ne les a pas encore oubliées !... Ah ! le malheureux pion !... Vous a-t-il assez fait rire ! L'avez-vous fait assez pleurer ! Oui, pleurer, vous l'avez fait pleurer et c'est ce qui rendait vos farces bien meilleures !...

» Que de fois, à la fin d'une journée de martyre, le pauvre diable blotti dans sa couchette a mordu sa couverture pour que vous n'entendiez pas ses sanglots.

» C'est si terrible de vivre entouré de malveillances, d'avoir toujours peur, d'être toujours sur le qui-vive, toujours méchant, toujours armé ! C'est si terrible de punir — on fait des injustices malgré soi ! — si terrible de douter, de voir partout des pièges, de ne pas manger tranquille, de ne pas dormir en repos, de se dire toujours, même aux minutes de trêve : « ... Ah ! mon Dieu ! Qu'est-ce qu'ils vont me faire maintenant ! »

N'est-il pas vrai que nous voilà loin de l'impassibilité réaliste ?

Sans doute, M. Daudet, lorsqu'il écrit ses *romans parisiens*, n'intervient pas aussi directement dans le récit — à

part dans *Jack,* qui est encore l'histoire de sa jeunsesse, histoire idéalisée, tournée au tragique et au sombre. Cependant cette même note de vibrante sympathie se perçoit toujours et forme un des traits capitaux de sa physionomie.

Enthousiasmes, abattements, irritabilité, caprices, regrets, ironies douloureuses ou railleries mélancoliques, gaîtés et larmes, tout cela entre dans la pâte de son art. Remarquons aussi que cette mélancolie native n'est pas âpre, que cette tristesse s'égaie facilement d'un sourire et qu'ainsi jamais M. Daudet ne tombe dans le pessimisme ou la misanthropie. On l'estimerait plutôt optimiste par la faculté qu'il a de « s'indigner » et qui révèle une conception sereine de l'existence, conception irritée par tout ce qui vient la heurter.

C'est aussi pourquoi nous nous garderons d'oublier qu'il y a, à côté de ce mélancolique, un railleur indulgent, gai et, quand il lui plaît, plein d'ironie.

Dans cette vie d'angoisse et de souffrance qu'il nous a racontée, le brillant soleil qui dore si joyeusement les arènes de Nîmes aux beaux jours de juillet avait laissé quelques reflets sur le front du *petit Chose,* et celui-ci, poète et fantaisiste, épris de réalité et de chimère, a imaginé des contes ravissants pour réjouir les petits et les grands. Ces tableautins commencèrent à le rendre sympathique, jusqu'à ce que le Midi, en la personne de l'inimitable *Tartarin,* vînt auréoler de renommée son enfant... prodigue et ingrat.

Le midi a toujours hanté le cerveau de M. Daudet. Il en avait déjà ébauché des esquisses dans ses contes. Mais la

réalisation de ce type du méridional, un peu poussée à la charge, éclate dans *Tartarin de Tarascon*. Tartarin, c'est le bon hâbleur, grave et imposant, puis exubérant et théâtral, à la fois sincère et poseur, menteur et confidentiel, familier et tapageur, bavard, cabotin, emballé. Ne parlons pas des deux suites de ce roman, *Tartarin sur les Alpes*, encore excellent, et *Port-Tarascon*, où les visibles efforts du romancier pour retrouver sa veine joyeuse et fine sont trop rarement heureux.

C'est également le Midi qu'il a peint dans *Numa Roumestan*, mais avec moins de fantaisie. Il nous y apprend les tristesses et les hontes, les désespoirs et les ruines que peuvent accumuler autour d'elles ces faiblesses et ces impressionnabilités sans défense de la nature provençale. C'est un drame intime, souvent poignant de vérité. Encore un homme du Midi, le brave *Nabab*, bon enfant, candide, vaniteux, grotesque, grugé et raillé par tous ses parasites.

D'autres types, d'un moindre relief, sont épars dans toute l'œuvre du romancier. Il importe de relever, chez lui, cette préoccupation du caractère de sa race, parce qu'elle explique plusieurs côtés de son art et de son tempérament. S'il a dessiné le Midi sous des couleurs caricaturales, il en a, au demeurant, fait ressortir à merveille le décor, les paysages, les hommes et la poésie.

Ne doit-il pas à sa nature même, enthousiaste et abandonnée comme toutes celles de Provence, ce charme, ce don de plaire que peu d'écrivains ont possédé au même degré ?

J'admets qu'il recherche visiblement le succès et qu'il mette

son amour-propre à réunir tous les suffrages. Mais c'est déjà beaucoup qu'il ait souvent réussi.

M. Daudet est vraiment doué pour séduire, n'ayant rien de pédantesque, étant primesautier, tout en spontanéité et en dehors gracieux. Il a le don de colorer ses récits de teintes d'une vérité frappante. La fantaisie, en se joignant chez lui au sens du réel et à l'observation, l'empêche de tomber dans la copie servile. Son talent est, dans ses bons produits, heureusement équilibré et plein d'harmonie. Le poète ne s'est pas plutôt échappé en quelqu'arabesque ailée, que le réaliste reparaît pour ramener l'intérêt vers les tableaux de la vie. Il fait une peinture à la fois exacte et pittoresque des types qui nous intriguent et que nous coudoyons, dont les excentricités ou la tenue composite nous frappent, et il nous aide à les saisir dans leur individualité et dans leur ensemble.

Voyez les personnages du *Nabab,* de *Jack,* des *Rois en exil*, etc., comme ils sont vivants ! Comme leurs contours sont nettement dessinés, comme ils sont épiés et suivis dans toutes les manifestations de leur vitalité. M. Daudet nous dit : « Ils existent, je les ai rencontrés, plusieurs ont gardé dans mon roman le nom que leur a donné l'état-civil. » C'est possible et nous l'ignorions. Mais il est indubitable qu'ici, fixés dans le cadre du récit, ils sont bien existants, comme les choses au milieu desquelles ils s'agitent et que nous jurerions avoir déjà vues.

Voilà, ne nous y trompons pas, une qualité par laquelle l'auteur de *Jack* se rapproche un peu de Balzac et, à ce point de vue, il l'emporte sur Zola et sur les Goncourt. Il ne

leur est pas inférieur dans les descriptions qui, comme les leurs, se composent de nombreux détails, accumulés et successifs. Mais, tandis que dans le roman naturaliste ce procédé aboutit souvent à la confusion, à quelque chose d'indigeste et de vague, chez M. Daudet ces amples peintures finissent par un trait synthétique, donnent une impression nette de vie et d'ensemble. Il arrive par là, presque toujours, à nous faire pénétrer très-avant dans la familiarité des êtres qu'ils nous propose.

Outre cela, il est un impressionniste *heureux* parce qu'il trouve, du premier coup, le relief d'un homme, la saillie, le tic, l'imprévu, ce *je ne sais quoi* de physique ou de moral qu'il est désormais impossible d'oublier. C'est, par exemple, dans *Fromont jeune et Risler aîné*, le vieux caissier alsacien qui, sentant croûler petit à petit la maison commerciale à laquelle il est attaché, murmure mélancoliquement : « Chai bas gonviance ». C'est l'artiste raté, Delobelle, qui, fainéant et égoïste, vit aux dépens de sa femme et de sa fille, refusé de tous les directeurs et refusant, lui, de rien faire d'utile, sous ce prétexte qui lui empâte à chaque instant la bouche : « Je n'ai pas le droit de renoncer au théâtre ! » C'est le même encore qui,derrière le convoi de sa fille morte, pleure avec éclats et, soudain, se penche vers un ami : « As-tu remarqué ? — Quoi ? — Il y a deux voitures de maître ! »

C'est, dans *Jack*, l'autre raté, d'Argenton, cuistre féroce et pleurard, qui a conquis sa femme en récitant dans les salons, avec force yeux blancs, son fameux *Credo de l'amour* :

« Moi, je crois à l'amour comme je crois en Dieu. »

C'est le Monpavon, du *Nabab*, uniquement préoccupé d'être toujours correct « dans son plastron impeccable ».

C'est, dans *le Petit Chose*, le vieux père Peyrotte et son éternel : « C'est bien le cas de le dire... »

Que d'autres encore !

Par ce souci du détail significatif observé, M. Daudet est arrivé à façonner des types, des êtres collectifs dont le nom en évoque immédiatement dans l'esprit toute une légion.

Réaliste sans étroitesse, il y avait déjà du psychologue en lui, et il a commencé la réaction contre un art tout matérialiste. Il est curieux des dessous moraux de ses héros, il ne se contente pas d'en crayonner un croquis extérieur. Cette psychologie, j'admets qu'elle soit bien souvent subtile et raffinée, mais on m'accordera qu'elle vaut d'être signalée. Au milieu du triomphe d'une littérature brutale et purement physiologique, M. Daudet a su voir des âmes, joindre au respect de la réalité celui de la bonne tenue, et professer le mépris du trivial et de l'ignoble. Un de ses meilleurs romans au point de vue de l'analyse, *Sapho*, est le seul qui, par ses prétentions expérimentales, les milieux décrits, les types étudiés, rentre plutôt dans le goût de l'esthétique naturaliste.

On a malicieusement insisté sur les rapports très réels des procédés de M. Daudet avec ceux de Dickens. Mais, si ce dernier a plus d'élévation, une puissance créatrice supérieure, une tendresse moins jouée, l'auteur de *Tartarin* a, par contre, un don plus spécial pour le pittoresque.

Ainsi le talent de notre auteur nous apparaît-il souple et varié. Il a, jusqu'à *l'Immortel* inclusivement, gardé le scrupule de la forme. L'art serré et précis des tableautins par lesquels il débuta lui est demeuré comme une manière définitive. Ses romans, écrits dans une fièvre improvisatrice, composés sans souci de système ou de thèse, sont des séries de chapitres qui forment comme autant de tranches de vie contemporaine, séparables les unes des autres, ou comme des paragraphes d'histoire anecdotique.

Car M. Daudet, dans ses grandes études, a voulu faire ce qu'il appelle des « romans d'histoire moderne ».

Ce sont, dans *Numa Roumestan*, dans le *Nabab*, dans *Jack*, dans *les Rois en exil*, de merveilleux tableaux parisiens, papillottants de vie et de couleur parisienne. Certaines de nos célébrités d'hier, Gambetta, Morny, etc., sont présentées là, dans une attitude incomplète peut-être, mais saisie avec une adresse extrême.

Impressionniste comme les Goncourt, c'est aussi un moderniste que le moment présent hypnotise. L'impression que font sur lui les objets actuels, l'allure du jour prise sur le vif, est si pénétrante, si directe, si immédiate, que rien, pour ainsi dire, ne vaut pour lui en dehors d'eux. Mais son modernisme s'élève plus haut que l'apparence extérieure et passagère, que les engouements de la mode, que le bibelot et les minuties éphémères de la vie en surface. Sa forme reste bien appropriée à l'art de son temps, si la traduction qu'il donne de l'existence est parfois trop émiettée.

Les romans qui, jusqu'à ce jour, marquent dans l'ensemble de ses travaux sont : *Tartarin*, *le Nabab*, *Jack*, *les Rois en exil*, *Numa Roumestan*, *Sapho*, *l'Évangéliste*, curieuse étude du prosélytisme, *Fromont jeune et Risler aîné*, psychologie profonde de l'adultère bourgeois étudié dans le milieu du commerce riche, et, de plus, photographie implacable des artistes manqués, des bohèmes incapables et inutiles, si bien nommés « les ratés ». Enfin, *l'Immortel*, satire spirituelle dans la forme, mais dont le fond n'est pas dépourvu d'exagération, de cancans, d'anecdotes apocryphes et d'épigrammes un peu vermoulues contre l'Académie française...

Par la nature même de son tempérament et de son talent, M. Daudet est entraîné à écrire autrement que les Goncourt. Il est sensible, éloquent, non seulement nerveux mais ému, tour à tour gai, tendre, mélancolique dans l'expression de ses sentiments. Son style reste dominé par le besoin de peindre avec les mots : il parle le langage de la sensation, et voilà des locutions singulières, des bizarreries qui surprennent et se font entendre difficilement, des incertitudes, des tâtonnements, des recherches de notations vraies qui sont pénibles et amènent des incorrections grammaticales dont l'auteur semble n'avoir cure. On trouve aussi, à mainte page, du maniéré et des grâces mièvres. L'impressionniste s'y trahit par une phrase fébrile, impatiente, frémissante et trépidante qui sent l'improvisation hardie et copie la nature en son abandon.

Cette langue paraît uniquement nerveuse et sensationnelle. Mais elle cache un travail, un souci de la mesure et de

l'harmonie qu'on découvre vite si l'on songe à la rapprocher de celle des Goncourt.

§ III.

M. Pierre Loti.

L'exotisme dans le roman contemporain.

—

L'académicien Pierre Loti — M. Julien Viaud — a passé presque toute sa vie en mer. Il a vécu de longs jours sur un fort navire de guerre, courant l'océan pendant des mois et des années, avec, pour horizon, l'immensité des perspectives infinies, pour ciel, l'immensité des nues muettes, pour champ, l'immensité des eaux. Le jeune officier, poète et artiste, rêveur depuis l'enfance, incurablement triste, ne croyait à rien, n'aimait rien ni personne. Cependant, Dieu l'a doué d'un tempérament vibrant, sur lequel les multiples sensations des voyages lointains ont agi avec une force intense ; il lui a donné une âme qui a compris la poésie de la création et ses manifestations les plus inattendues au milieu des pays sauvages, parmi les mœurs vierges et primitives. Il est resté longtemps perdu dans des pensées que son genre d'existence rendait uniformément orientées vers la mélancolie. Par caprice il a voulu les écrire, et, soudain, s'est révélé en lui un talent extraordinaire pour dire ses impressions personnelles, fugitives, imprévues et changeantes. Le jour où Pierre Loti s'est mis à compo-

ser des romans, il a jeté dans la littérature contemporaine une note nouvelle, à la fois séduisante et bizarre, fraîche et dissolvante, qui est proprement la dernière incarnation de l'*exotisme*.

Né pour les aventures, il ne s'est point laissé étouffer dans l'atmosphère bornée et banale de nos vies calmes ; ses sensations ont été aiguisées et ses facultés servies par le spectacle merveilleux et alterné des natures tropicales, boréales, tempérées. Il en a saisi toute la puissance. Il a pu, à la fois, connaître tous les mondes inexplorés, depuis les sables éblouissants des pays du soleil et les plages de corail des îles océaniennes jusqu'aux côtes brumeuses des contrées du Nord. Il a su les voir, mais les voir avec un coup d'œil et une finesse de perception qu'il est peut-être seul à posséder à un si haut degré ; enfin, il a réussi à nous rendre ce qu'il voyait dans une langue à part qui, avec des mots simples, fait tressaillir nos nerfs et notre âme.

Le charme surprenant de ces romans, *le Mariage de Loti*, *Mon frère Yves*, *Pêcheur d'Islande*, *Mme Chrysanthème*, *Aziyadé*, *le Roman d'un Spahi*, *Fantôme d'Orient*, etc., vient donc de ce *non encore entrevu* que l'on sent dans tout ce qu'il décrit, depuis ses brûlantes et enivrantes effusions d'amour, d'apaisement, de sympathie universelle, jusqu'à ces pages sombres où sa plume frémissante évoque des désolations infinies.

L'*Impressionnisme*, cette sensibilité artistique que nous avons vue exercée par les Goncourt sur les objets les plus hétéroclites, pris hors de la vision commune, que nous

avons constatée ensuite chez Daudet, qui l'applique à la notation de réalités non précisément bizarres mais pourtant choisies parmi les plus curieuses, les plus modernes et les plus raffinées, cet impressionnisme se repose chez Loti dans la traduction de réalités ingénues et simples, et aboutit à la poésie spontanée et instinctive.

La compréhension et l'amour du monde créé se joignent ainsi, comme une régulière conséquence, à l'exotisme de l'écrivain pour lui constituer une physionomie bien tranchée.

Depuis les descriptions prestigieuses de Chateaubriand et les tableaux merveilleusement peints par Bernardin de St-Pierre, je ne pense pas qu'il se soit rencontré, en France, un romancier aimant davantage la nature *vierge*, comme cadre et inspiratrice de ses sentiments et de ses rêves.

Elle l'envahit, l'enveloppe, le déborde. Dans *Mon frère Yves*, dans *Pêcheur d'Islande*, la mer, la mer immense avec ses beautés tragiques et ses caresses perfides, avec sa poésie solennelle, ses aspects multiples, ses gaîtés, ses tristesses et ses colères, est le vrai personnage du roman, comme le désert l'est, à son tour, dans *le Roman d'un Spahi*.

La vie exubérante des choses le domine du reste absolument. Elle écrase l'humanité qu'il met en scène, et ce côté romantique chez Loti, cette absorption des êtres par les objets et le milieu, que nous avons déjà pu noter chez Hugo et chez Zola, n'est-ce point curieux ?

Dans son désarroi devant le surnaturel de l'existence, le positiviste est entraîné à se jeter, à se fondre dans la nature qui, chez lui, ne fait plus qu'un avec l'homme.

« C'est de leur rapprochement, dit un jeune critique,

M. G. Frommel, c'est de leurs rapports intimes que naissent ces états d'âme raffinés et morbides, ces visions exquises et poignantes qui caractérisent l'intense sensibilité de Loti. » En effet, comme Chateaubriand, notre auteur est un sensible : la sensibilité est chez lui nerveuse, maladive, aiguisée par l'exotisme, et tournée vers le pessimisme par sa conception de la destinée et l'extrême tension de sa personnalité.

Si Loti se rattache à Jean-Jacques Rousseau et à Chateaubriand par cette sensibilité et par son amour de la nature, il s'en rapproche encore par son individualisme, par l'inconscient mais despotique empire de son *Moi* sur ses œuvres.

Il n'y a guère que lui qui agisse et parle dans ses romans et son pessimisme n'est que l'ordinaire suite de cet individualisme. Tantôt gravité farouche, tantôt sourde désespérance, il se glisse dans ce *tædium vitæ* quelque chose de fataliste, d'oppressé par l'opiniâtre destin, dont il serait curieux de rechercher la source, car il donne bien le caractère du mal du siècle en sa période contemporaine (1). Caractère différent de celui qui régnait au début du XIXe siècle et qui était proprement l'ennui, le dégoût de vivre, alors que le pessimisme d'aujourd'hui gît dans la crainte, dans la tristesse de voir l'existence se terminer et aboutir à la mort.

De cette désolation, toute la production de M. P. Loti est imprégnée. Elle communique à ses récits cette teinte uniforme et amère, lourdement, inexorablement désespérée,

(1) Cette source, ne serait-ce pas le développement du spiritualisme et son mélange avec le scepticisme, d'où naît une demi-foi inconsciente, qui redoute, sans peut-être s'en rendre compte, l'Au-delà, le Jugement et, disons le mot, le Châtiment...?

qui tantôt s'étend comme un voile de mélancolie lancinante et tantôt s'accumule en ombres douloureuses.

L'écrivain a, du temps donné à l'homme, une conception poignante. Il est uniquement frappé de sa brièveté, de sa marche rapide vers un dénouement inévitable, et cette absence de durée le meurtrit dès qu'il envisage la création. Il a une peur atroce de la mort, qui est pour lui l'anéantissement, une peur atroce de ce *trou noir* où il faut fatalement tomber quelque jour. Cette angoisse enveloppe tous les préliminaires de la « fin », tous ses symboles, tout ce qui, dans la fuite irréparable des choses, en présente l'image. Il pousse alors un cri lugubre : Rien ne dure ici-bas !

Parfois « il se prend à écouter autour de lui l'écoulement inexorable des heures, il entend battre une grande horloge mystérieuse de l'Eternité et il sent le temps s'envoler, filer, filer avec une vitesse qui tombe dans le vide... » (1) Cette sensation d'envolement fugace des réalités et de fatal évanouissement de tout, flétrit pour le romancier l'existence et l'amour même. L'aboutissement de ce pessimisme particulier est l'aspiration à l'oubli, au néant, au « non être » qui empêche de penser. Aussi est-ce bien pour s'étourdir, pour tromper la Mort et le Temps, pour obtenir une factice contrefaçon de cet oubli, de ce *Nirvâna*, que le poète se plonge dans l'adoration de la nature, qui, au moins, offre l'illusion d'être toujours vivante, et dans les débauches bizarres et étourdissantes de ses amours exotiques. Il faudrait consacrer des pages spéciales à ces

(1) M. G. Pellissier : *Le Pessimisme contemporain.*

passions et à leurs héroïnes étranges. Femmes de rêves, créatures à peine ébauchées, dirait-on, inachevées et mystérieuses, toutes différentes et toutes semblables par ce quelque chose de puéril, de païen et de soumis qui les ramène jusqu'à l'esclavage ou jusqu'à l'humiliante féminité orientale... Leur type attire et repousse : il attire par ce qu'il renferme d'énigmatique et d'exquisément primitif; il révolte parce que l'auteur semble avoir voulu le priver de cette âme qui est le souffle de Dieu, pour lui laisser simplement une grâce et une tendresse animales.

Mais tout le charme qu'il a cherché à leur communiquer s'évanouit dès que l'ombre de la Camarde surgit... Qui dira la navrante horreur de ces morts qu'il célèbre et qui n'ont point la banalité morne des nôtres, de ces morts inconnues, résignées, loin de tout secours, là-bas, sous un ciel de plomb, en pleine mer, au mugissement des vagues...? Qui dira l'angoisse tenaillante de ces morts sans foi ni espérance, chutes insondables dans l'épouvantement et dans la nuit...?

Peur de la tombe, peur de l'éternité, regret devant l'abandon des joies de vivre et devant l'effondrement de l'amour, presque tout Loti tient là-dedans.

Comme M. Daudet, il se sépare des naturalistes français par sa sympathie pour les petits, les simples, les humbles, par son affectueuse pitié pour les souffrants, pour tout ce qui est, ici-bas, brisé par le destin. Mais, ici encore, ce qui surtout l'émeut et gagne sa compassion enflammée, c'est précisément l'œuvre de la mort, ce sont les coups terribles et, en apparence, aveugles que frappe l'éternelle Visiteuse,

déchirant les affections, rompant les liens les plus étroits, écrasant les naissantes ou les dernières espérances.

Sa pitié s'allie alors à je ne sais quelle solennelle et grave ironie. Elle prend des accents bibliques et lamentables. Rappelez-vous la vieille grand'mère de *Pêcheur d'Islande,* courant vers la dépêche qui doit lui annoncer la mort d'Yvon...

Rappelez-vous la dernière vision du *Roman d'un Spahi :*

« L'homme dans sa main endormie tient toujours la médaille — la femme, son gris-gris de cuir... Veillez sur eux, ô précieuses amulettes !...

» Demain de grands vautours chauves continueront l'œuvre de destruction — et leurs os traîneront sur le sable, éparpillés par toutes les bêtes du désert — et leurs crânes blanchiront au soleil, fouillés par le vent et par les sauterelles...

» Vieux parents au coin du feu — vieux parents dans la chaumière — père courbé par les ans, qui rêvez à votre fils, au beau jeune homme en veste rouge — vieille mère qui priez le soir pour l'absent, — vieux parents, — attendez votre fils, attendez le Spahi !... »

Ainsi l'avenir et la tombe sont toujours en jeu dans les romans de cet artiste, quoiqu'on n'y découvre nulle trace d'une tendance morale quelconque. Le vouloir, la lutte pour le bien, la domination de ses instincts, le commandement de soi en sont absents.

Son œuvre est le vrai journal de son existence, le cahier où, sans plan ni ordonnance, il jette ses impressions et ses mélancolies. La composition de ses livres, en tant que

romans, est négligée ; il ne recherche aucun effet, ni le dramatique des situations, ni les combinaisons de circonstances. Et tel est l'art intuitif de M. Loti, que ses souvenirs hantent et obsèdent notre imagination pendant longtemps, qu'on ne peut les oublier ni s'empêcher d'y revenir. Issus plutôt d'un état d'âme que d'une pensée, ils inclinent peu à la réflexion, beaucoup au rêve et à la sensation. Or, c'est là le vrai cachet de tout son génie : il est uniquement sensationnel.

Prenons les êtres qui se meuvent dans ses fictions. Il ne s'y rencontre aucun caractère. Les types, une fois posés, gardent leur attitude sans que nous les voyions se modifier. Ils ont un tempérament et pas de volonté, de la gravité, de la douceur, quelque chose de naïf et de songeur, de triste, d'enfantin et de silencieux, mais point de sens moral, de conscience ou de libre arbitre.

Aussi M. Loti est-il bien naturaliste par l'extrême simplicité psychologique de ses héros. Tout un côté de la nature humaine, l'âme, lui échappant, les sensations et les instincts seuls sont mis en lumière. Mais il n'a pas pris aux naturalistes leur préoccupation du laid et du bas. Ses grands enfants inconscients, guidés par leurs désirs, par leurs caprices même, abandonnés au sort sans être capables d'efforts, sont en général attirants et sympathiques.

Ce sont, d'après lui-même, presque tous « de ces gens extraordinairement simples qui croissent comme des plantes saines, donnent leur fruit et, après, meurent tranquilles quand l'heure est venue ».

Le style sert fidèlement l'impressionnisme de l'écrivain.

Il semble souffrir de la pauvreté de la langue, chercher mille manières nouvelles de dire, se désoler de ne pouvoir, avec des mots anciens, traduire des impressions inédites et rendre absolument les nuances qu'il veut.

Comme la nature qu'il vise à imiter, la forme de M. P. Loti est enveloppante et insinuante : phrases reprises, mots répétés, parfois même une certaine uniformité qui, sans faire grande impression d'abord, finit par enlacer le lecteur et par l'entraîner dans un cercle magique de secousses inéprouvées. Voyez, par exemple, l'effet de cette phrase, redite plusieurs fois dans le début de *Pêcheur d'Islande* :

« ... Dehors, ce devait être la mer et la nuit, l'infinie désolation des eaux noires et profondes... »

§ IV.

Les petits Impressionnistes.

—

Réalisme, naturalisme, impressionnisme, nous ne pouvons quitter cette importante évolution, accomplie dans l'art du roman, sans nommer au moins M. Hugues Le Roux — dont la carrière est peu avancée encore et que nous retrouverons parmi les psychologues — et sans mentionner les écrits de MM. Hector Malot et Jules Claretie.

Les disciples de MM. de Goncourt et Daudet furent légion. S'il en est qui s'imposeront plus loin à notre attention par quelque aspect spécial de leur talent ou par quelque note déterminée de leur genre littéraire, le pl

grand nombre n'est pas sorti de la médiocrité. Les enregistrer serait donc inutile, puisqu'aussi bien, dans la marche du roman, leur action semble paralysée. Nous n'avons pas non plus à nous inquiéter des naïfs qui voulurent imiter ce qui précisément reste inimitable chez M. Pierre Loti.

M. Hector Malot, rattaché à Balzac dans une célèbre étude de Taine, est un romancier des plus féconds : *Zyte*, *l'Auberge du monde*, *Une Bonne Affaire*, *Micheline*, *le Sang bleu*, *les Millions honteux*, *le Lieutenant Bonnet*, *Pompon*, *Madame Obernin*, *Anie*, *En famille* et surtout *Sans famille* lui ont acquis la notoriété. Son réalisme paraît très raisonné et suffisamment pondéré. L'écrivain ne fait point fi de la beauté morale et il aime à fixer des scènes portant avant tout la marque de notre époque, reproduisant nos agitations et les complications de l'existence présente ; par contre, il analyse des sentiments qui sont de tous les temps. La « vie moderne », qui l'attire, le rapproche des impressionnistes, pendant que la préoccupation d'un but à atteindre en écrivant, d'une portée à donner à son récit, le range parmi les romanciers *à thèse*. Sa conception de la destinée est souvent frappée de l'empreinte pessimiste.

L'art de M. Malot est sobre et réfléchi. Les grossièretés naturalistes lui répugnent. Il eut le mérite, en publiant *Sans famille* à l'heure où le naturalisme triomphait avec tapage, de protester contre cet engouement par une œuvre chaste et saine. Il a, pour cette fois, renoncé à l'impassibilité réaliste ; la sentimentalité modérément atten-

drie est, dans *Sans famille*, vraiment pénétrante. Narrateur et observateur, M. Malot ne crée point des types collectifs et puissants comme ceux de Balzac : les siens sont intéressants, mais ils manquent de souffle et de continuité. La souplesse, la variété, la clarté, le don de la composition et de l'intrigue, le mélange d'une réalité juste de ton avec un certain idéalisme, l'horreur de la vulgarité et des exagérations de tout genre, ont contribué à doter M. Malot d'une renommée discrète et méritée.

Nous devons être plus sévère pour M. Jules Claretie. Ce qui lui manque surtout, ce sont les facultés créatrices. C'est un « imitateur » avisé et M. Daudet fut son principal modèle : il s'en est inspiré pour combiner ses tableaux parisiens. Comme l'auteur du *Nabab*, il a pris ses héros parmi les personnalités en vue, prêtant aux aventures à *clefs* ; comme lui aussi, il a beaucoup improvisé. Mais il n'avait pas l'art intuitif de son maître et l'improvisation ne lui a pas toujours réussi. Ses romans les plus connus : *Monsieur le Ministre*, *Candidat*, *le Prince Zilah*, *le Million*, *le Troisième Dessous*, ont parfois l'air bâclés à la vapeur, accusent des négligences et montrent leurs ficelles. Son impressionnisme est à fleur de peau. M. Claretie ne creuse pas suffisamment ; il observe d'un œil, ne prend pas toujours la peine de varier ses expressions non plus que celle de nuancer ses effets ou ses points de vue. Se tenant à l'affût de la « curiosité », épiant la vogue, tâtant le pouls au goût du jour, il s'est, inconsciemment sans doute, car c'est un travailleur probe et non un boulevardier, asservi à flatter le public dans ses préférences, à lui présenter les

plats qu'il aime à l'heure précise où son appétit les réclame.

Curieux de tout, en apparence, mais versatile et oublieux des impressions ressenties, cet auteur a transporté dans le roman impressionniste ce que la critique a appelé le *reportage* Les rapports de l'art romanesque, entendu comme il l'entend, avec cette enquête rapide et superficielle qui constitue le métier du *reporter*, sont en effet significatifs. L'auteur du *Prince Zilah* a « fait du roman » comme on « fait du journalisme » : même hâte, même fécondité, même acceptation facile des documents de seconde main et non contrôlés, même hantise unique, non pas seulement de la modernité, mais de l'actualité passagère, même verve factice du style.

La variété extrême des aptitudes que M. Claretie a reconnues en lui est peut-être la principale cause de l'émiettement de son talent et de l'absence d'individualité qui nous frappe dans ses œuvres. Il n'a pas la sensation propre, et, celle qu'il a, il l'exprime de façon incomplète. C'est, par excellence, un romancier de lecture facile : en chemin de fer, dans la distraction des spectacles imprévus, l'esprit flottant et éparpillé, l'attention coupée par les arrêts dans les gares ou les entrées et sorties des voyageurs, on lit ces livres avec amusement : c'est un de leurs principaux mérites. Nous serions toutefois injustes en ne citant pas deux romans de M. Claretie, très supérieurs aux autres : *Robert Burat* et *Madeleine Bertin*.

CHAPITRE III.

LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE.

I.

M. Paul Bourget.

—

Nous assistons, depuis une douzaine d'années, à la renaissance du roman d'analyse. Il semble que, jusqu'à présent, la destinée de cette forme littéraire ait été de n'apparaître que par périodes. Au XVIIe siècle, Madame de Lafayette l'employa presqu'isolément dans *la Princesse de Clèves*. Au XVIIIe, elle se réveilla sous la plume de Laclos, (*les Liaisons dangereuses*), de Marivaux et de l'abbé Prévost, écrivant l'un *la Vie de Marianne*, l'autre *Manon Lescaut*.

Enfin, au début de notre siècle, on la vit fleurir dans *René*, dans *Adolphe*, dans *le Rouge et le Noir*. Depuis Stendhal, le pur roman d'analyse ne nous a été donné qu'à de rares et longs intervalles : les seuls spécimens qu'on doive citer, *Volupté* de Sainte-Beuve et *Dominique* de Fromentin, ont paru, le premier en 1834, le second en 1862. Assurément pour prendre un exemple nous ne prétendons point qu'on ne trouve pas l'analyse représentée largement dans les romans de Balzac ; et, de fait, elle ne peut jamais être complètement absente du genre. Mais chacun conçoit que le romantisme, avec sa fougue d'imagination,

avec son romanesque aveuglé, ou le réalisme, enlisé dans le monde concret, n'aient eu qu'une mince estime pour cet instrument abstrait d'anatomie intellectuelle et morale.

Il est judicieux, d'ailleurs, de voir, dans ce mouvement nouveau que nous allons étudier, une réaction contre l'étroitesse de vues et contre le positivisme exclusif des réalistes et surtout des naturalistes. Tandis que ces derniers se cantonnent dans la matière, les psychologues qui conduisent leur système à l'extrême affectent de ne considérer que l'âme. Les premiers ne regardent que l'homme extérieur : l'homme interne seul existe pour les seconds. Tous les psychologues — car le terme *roman d'analyse* paraît en défaveur, détrôné par celui, plus pédantesque, de *roman psychologique* — ne poussent pas leur théorie à ce point. Mais tous tiennent l'étude de l'âme et de ses lois pour le plus intéressant objet qui puisse attirer le romancier et pour le seul digne de fixer son attention.

De cette prédominance reconnue à la vie morale, il semble qu'on doive conclure à une certaine parenté unissant le roman analytique au roman idéaliste.

Nous n'y contredirons pas, pourvu qu'on ne confonde point les termes *idéalisme* et *romanesque*. Car, ce qui précisément distingue nos psychologues des idéalistes à la façon de G. Sand lors de ses débuts, c'est l'action éliminatrice que le réalisme a exercée sur eux : il leur a communiqué le goût et fait sentir l'importance de l'observation : il les a imbus de la nécessité d'une conduite précise dans l'analyse des passions ou des sentiments qui agitent leurs modèles. Exilant du roman la sentimentalité conventionnelle, les

enchevêtrements de péripéties et les complications invraisemblables, ces romanciers ont compris qu'il fallait serrer la réalité de plus près dans l'étude de l'âme comme dans celle des instincts.

Ai-je besoin d'ajouter que la *brutalité* sensuelle, si antipathique aux romanciers *romanesques,* se rencontre très fréquemment dans les œuvres les plus significatives de l'école psychologique ?

Avant de nous arrêter au plus notable de ces écrivains, je veux dire à M. Paul Bourget, il ne sera pas inutile de lui demander la justification d'un genre qui, reconnaissons-le, compte d'assez décidés adversaires. L'éminent auteur de *Crime d'amour* et de *Cosmopolis* a, dans la préface de *Terre promise,* abordé franchement la discussion de la forme d'art qu'il a le plus contribué à faire triompher.

D'après lui, le roman d'analyse s'applique surtout à la notation des petits faits de conscience dont l'ensemble se manifeste au dehors sous l'aspect de passions entières, de volontés déterminées, d'actions définies. « La besogne d'observation que représente cette forme de l'art complète la besogne d'observation qu'accomplit le roman de mœurs. L'enquête sur la vie intérieure et morale doit fonctionner parallèlement à l'enquête sur la vie extérieure et sociale, l'une éclairant, approfondissant, corrigeant l'autre. »

La première objection des ennemis du roman psychologique est celle-ci : l'analyse approfondie est inconciliable avec les qualités qui donnent la couleur de la vie à un récit imaginaire. L'analyste prétend copier les passions qu'il découvre dans l'âme de son modèle après l'avoir étudié ;

or, ces passions abolissent chez le sujet qui les éprouve tout reploiement sur lui-même ; il en résulte que le romancier se substitue en réalité à ce sujet.

Mais M. Bourget répond fort justement que la même objection peut être opposée à tout procédé littéraire : l'artiste est toujours entraîné à mettre beaucoup de sa personnalité dans ses héros. Et n'avons-nous pas vu que les réalistes les plus impersonnels en théorie, Balzac, Flaubert, Zola ont tous, inconsciemment je le veux bien, laissé leur individualité envahir leur art ?

« Toute narration d'un fait extérieur, conclut M. Bourget, n'est jamais que la copie de l'impression que nous produit ce fait : et toujours une part d'interprétation individuelle s'insinue dans le tableau le plus systématiquement objectif. » Conséquemment, de ce que l'analyse, dans certaines circonstances, puisse être un instrument dangereux et trop délicat à manier, il ne s'ensuit pas qu'il le faille proscrire en toute occasion.

Autre roproche : l'analyse, dit-on, énerve la volonté parce que l'exemple a une force dissolvante ; l'égoïsme et le scepticisme arrivent à la suite du reploiement intérieur. Mais cette objection, prise dans sa généralité, n'est-elle pas conventionnelle, ne repose-t-elle pas sur une formule toute faite ? L'antinomie entre l'esprit d'analyse et l'action est-elle bien fatale ?

Notre romancier le nie et en conclut : « que l'esprit d'analyse n'est par lui-même ni un poison, ni un tonique de la volonté. C'est une faculté neutre comme toutes les autres, capable d'être dirigée ici ou là dans le sens de notre amélioration et de notre corruption ».

La dispute est fort épineuse, avouons-le, et les victimes de l'analyse, les âmes que le roman psychologique a fermées et desséchées sont, peut-être, en plus grand nombre que celles qu'il a élevées. Nous nous contentons ici de poser le problème, d'indiquer les plus pressantes attaques et de résumer le plaidoyer le plus avisé.

L'heure n'est pas venue de tenter sur M. Paul Bourget une étude définitive. Outre que la carrière du jeune romancier est en pleine floraison, nulle physionomie n'est plus complexe que la sienne, nulle n'a présenté un plus frappant exemple d'évolution progressive vers un but formellement opposé à celui auquel l'auteur semblait tendre. Ses deux dernières œuvres, *Terre Promise* et *Cosmopolis*, sont, par leur spiritualisme accusé, en lutte flagrante d'atmosphère morale avec ses premiers romans : *l'Irréparable*, *Cruelle Enigme*, *Un Crime d'amour*, *André Cornélis*, *Mensonges*, *Un Cœur de femme*. *Le Disciple*, qui précéda *Un Cœur de femme*, marquait déjà une réaction.

Force nous sera donc de distinguer nettement, dans cette œuvre, les deux manières qui l'ont successivement caractérisée. Ce que nous dirons de façon générale aura souvent chance de ne plus s'appliquer aux derniers travaux ; et qui sait quels démentis l'avenir réserve à nos plus récentes observations ?

L'auteur de *l'Irréparable* parut d'abord un assez contradictoire écrivain. Mainte affectation le faisait prendre pour un dandy efféminé que toute élégance attirait uniquement, pour un *snob* fin, caressant dans ses allures, en un mot,

pour un homme très porté à la mièvrerie puérile. Cependant ce *clubman* correct se révélait en même temps un penseur profond. Il avait de la gravité dans la discussion, de la lucidité dans les idées, une austère passion pour les abstractions philosophiques, parmi lesquelles il sut toujours se mouvoir à l'aise.

Le sérieux cohabitait chez lui avec le détachement du dilettante, de même qu'un mysticisme peu conforme au caractère des lettres françaises s'alliait dans sa nature avec certain sensualisme inquiétant. Alors s'élaborait en lui ce mélange dangereux et haïssable dont M. Lemaître disait :

« Ce sentiment est très particulier à notre âge. Il est à cent lieues de l'érotisme classique. Il suppose une race un peu affaiblie, une diminution de la force musculaire et un raffinement du système nerveux, la persistance de l'esprit d'analyse au fort même des sensations les plus propres à vous faire perdre la tête... »

Or, voici la première remarque à laquelle nous devons nous arrêter. L'imagination romanesque du romancier était loin d'être pure et spiritualiste. Jusqu'à *Terre Promise* et malgré *le Disciple*, il s'était montré, suivant son expression, *chaste dans sa vie et hardi dans ses livres*. Le libertinage qui règne dans *Cruelle énigme*, dans *Crime d'amour*, dans *Un Cœur de femme*, fut surtout sensible dans *Mensonges*, un des derniers romans dûs à sa première inspiration.

Il y a là évidemment quelque reste du XVIII[e] siècle que M. Bourget aima dans ses représentants les plus osés en psychologie amoureuse. Lui, qui s'attache tant à innocenter

l'analyse, nous contredira-t-il si nous croyons trouver la source de ce mal, de cette perversité d'imagination, dans son admiration excessive pour Stendhal et pour l'auteur des *Liaisons dangereuses,* ce livre dissolvant et froidement corrompu ? Au moment même où il semblait s'orienter vers des voies nouvelles, après la publication du *Disciple,* il écrivait *Cœur de femme* et publiait dans *la Vie parisienne,* journal de mondains peu scrupuleux, cette *Physiologie de l'amour moderne,* si âpre et si avisée, tout à fait révoltante, au reste, par ses affectations de scepticisme hautain et de profondeur libertine.

Mais sa destinée n'était point de persévérer dans cet art équivoque.

A côté de l'imagination hardie, il y avait dans M. Bourget deux puissances dominatrices, souvent en lutte : un esprit vigoureux, une sensibilité délicate, affinée et comme nerveusement maladive.

Sa sève intellectuelle, sa prédilection pour la pensée et l'examen de conscience, sa conception nette et son bonheur dans l'expression des idées contrastent étrangement avec la misère naturaliste. Non seulement ce romancier voit clair en lui, mais encore il pénètre autrui, il s'en assimile les plus minutieux concepts, il définit et précise ses états d'âme et il atteint par là une juste notation de la vie morale. Ayant horreur de l'inachevé et du hâtif, il est toujours d'une logique serrée. C'est, par excellence, un analyste, qui ne regarde pas le roman comme le récit d'une aventure plus ou moins curieuse, mais qui y poursuit l'étude de l'humanité, et qui, voulant découvrir la loi des

passions, cherche la vérité avec une âme sincère et une intelligence lucide. Sous ce rapport son scalpel est un instrument parfait qu'il manie avec aisance et sûreté, parmi les complications de la nature morale.

Travailleur consciencieux, inquiet de la vie interne, il a, nous dit M. Doumic, « au même titre que les philosophes et par des procédés analogues aux leurs, ajouté un chapitre à la science de l'âme ».

« Ce qui n'appartient qu'à M. Bourget, ajoute d'autre part M. Brunetière, et ce que je ne vois guère aujourd'hui que lui qui puisse mettre dans le roman, c'est cette finesse et cette subtilité de psychologie, c'est cette connaissance des mobiles secrets des actions humaines, c'est cette intelligence pénétrante et profonde des questions qu'il y traite... »

Parlant ensuite de l'ignorance naturaliste, de la lourdeur de M. Zola quand il veut aborder le terrain philosophique, le critique continue :

« Mais dans *le Disciple* comme dans tous ses romans, la supériorité de M. Paul Bourget éclate justement aux endroits où M. Daudet et M. Zola tombent en-dessous d'eux-mêmes. Il y est maître. Ces grandes idées dans l'expression desquelles ils bronchent, ils choppent et finissent par demeurer empêtrés, lui s'y meut avec une souplesse, avec une aisance, avec un plaisir que justifie la nouveauté des effets qu'il en tire. L'observation philosophique, la liaison des effets et des causes, des commencements et des suites, la description des *états d'âme* — pour me servir ici de l'une des expressions qu'il a mises à la

mode — la lente et insensible modification de ces états eux-mêmes sous l'influence du dehors, voilà son domaine... »

Compréhensif et bien informé, M. Bourget n'est resté indifférent à aucune manifestation de la pensée. C'est par là qu'il s'est multiplié pourrait-on dire, enrichissant son propre fonds par d'heureuses assimilations.

Par sa *sensibilité*, l'auteur de *Mensonges* s'est tout à fait séparé des analystes secs et froids à la façon de B. Constant ou de Stendhal. C'est un tendre qui a grand souci de la vie morale. Il s'intéresse aux cas de consciences, aux scrupules, aux repentirs et aux expiations. Il saisit l'importance des problèmes de la destinée humaine et se désole de ne pouvoir les résoudre. La moëlle de sa doctrine est ceci : « Il n'y a, au fond de tout, qu'une chose qui importe : quel est le *pourquoi* de tout ce qui nous entoure et de nous mêmes ? » Et nous ne savons qu'une seule donnée certaine : l'éternelle impossibilité de trouver la réponse à cette question. Ainsi l'artiste compatit aux douleurs de l'âme, et, du heurt de sa pensée, de son analyse déroutante et désabusée avec sa sensibilité qu'affecte péniblement la disproportion entre la *réalité* et l'*idéal*, naît son pessimisme.

Ayant ausculté très minutieusement le mal moral de ce siècle, le *scepticisme*, M. Bourget finit par se le transmettre à lui-même. Mais il ne s'en est point réjoui, et son angoisse perçait déjà dans ses premiers vers qui montrent chez lui la tendresse du cœur luttant contre le pyrrhonisme de l'esprit.

A la différence de Zola et de Stendhal, il reconnaît que nous sommes menés par notre âme : mais cette âme est

le jouet de forces inconnues qui s'y cachent. Quelques-unes y prolongent leur sommeil, d'autres se réveillent et l'actionnent : or, il est interdit à l'homme de les connaître et de les diriger. Tel qui se croit définitivement ancré dans le Bien, peut, sous la pression de circonstances nouvelles, sentir en soi l'éveil de puissances mauvaises qu'il ignorait habiter son « Moi » et dont il n'a pu se préparer à soutenir l'assaut. Cette conviction est déprimante de la volonté et destructive du libre arbitre. Sans doute, elle est attristante ; toutefois elle n'engendre que pitié et sympathie au fond du cœur de notre romancier. Il importe aussi de noter que, dans ses dernières œuvres, la volonté reconquiert son empire et que la tristesse s'y change en mélancolie pacifiée.

Ainsi, penseur profond et généralisateur, sensible et capable d'émotion, M. Bourget n'a jamais cessé de témoigner de sa prédilection pour l'élévation des sentiments et d'un goût déclaré pour le Bien. Il eut toujours une sorte de préoccupation tragique de la morale dans l'amour et dans la vie, cherchant les conséquences et pesant les responsabilités des actes, prenant la passion au sérieux et la mettant aux prises avec le Devoir.

Que faut-il donc entendre désormais quand on parle de son « dilettantisme » sceptique, de son « cosmopolitisme », de sa « mondanité » ?

Brûlant ce qu'il avait adoré, l'auteur de *l'Irréparable* paraît, dans *Terre promise* et dans *Cosmopolis*, absolument converti de ce dilettantisme qui l'attira d'abord et qu'il définit lui-même : « une disposition d'esprit, très intelli-

gente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes sans nous donner à aucune. » Ses qualités que nous avons dites, la sensibilité, la droiture, le manque d'ironie, le sérieux intellectuel, devaient logiquement le faire revenir de cette erreur, née du contact de ses maîtres et encouragée par des lectures exclusives.

Cosmopolis, de son côté, nous lègue comme ses « novissima verba » relativement à ce fameux « cosmopolitisme », auquel il s'était d'abord livré, le tenant pour caractérisque de l'âme moderne. « M. Bourget, dit un jeune écrivain français, M. H. Bordeaux (1), fut un cosmopolite, aimant les sensations variées des ciels différents, épris de ce monde divers qui semblait fait de la quintessence de toutes les nations, et *Cosmopolis* ruine ces vaines apparences, en montrant la stérilité de ces existences dispersées aux quatre vents. » Un personnage du roman, le marquis de Montfanon, parlant au nom de l'auteur, s'écrie : » Ces déracinés sont presque toujours des fins de races, les consommateurs d'une hérédité de forces acquises par d'autres, les dilapidateurs d'un bien dont ils abusent sans l'augmenter. Ceux dont ils descendent ont travaillé du vrai travail, celui qui additionne sur une même place l'effort du fils à l'effort des parents. C'est ce travail là qui fait les familles et les familles font les pays, puis les races... Vos cosmopolites, eux, ne fondent rien, ne sèment rien, ne fécondent rien. Ils jouissent... »

(1) *La Grande Revue de Paris et de St Pétersbourg*. Décembre 1892.

Reste la « mondanité » de M. Bourget. On a très longtemps affecté, et non sans motif, de ne voir en lui qu'un romancier mondain du *high life,* documentaire de *five o'clock,* et l'on aimait à confondre le cadre de ses études avec le but même qu'elles poursuivaient. Il est indéniable qu'il a toujours goûté la modernité aristocratique et qu'il a voulu, selon l'expression de M. Jules Lemaître, « vivre de la vie la plus élégante moralement et physiquement qui ait été connue de son temps ».

Certains de ses premiers romans surtout, nous en sommes convenus, étalaient une recherche de la mise en scène « distinguée », des affectations de snobisme, des mièvreries de sentiments ; ils accordaient une importance puérile à des questions de modes et de tenue, à des futilités et à des excentricités de clubmen. *Un Cœur de femme* en est encore rempli. Mais la légèreté d'un Feuillet, d'un Ludovic Halévy ou d'un G. Droz, l'impertinente froideur d'un H. Rabusson ou la pénétration cruelle d'un P. Hervieu lui ont toujours semblé négligeables ; de même, cette frivolité foncière, cet esprit coquet et prompt à la riposte qui sont les armes nécessaires à l'homme de salon.

Aujourd'hui encore, M. Bourget définit les âmes raffinées et complexes de certaines gens du monde ; il penche toujours vers les décors élégants et somptueux, il aime à réunir les détails d'une existence, luxueuse et aristocratique. Mais cette existence, *comme telle,* lui apparaît inutile, fatigante et amère. Il y voit peut-être encore une riche collection de masques curieux. Toutefois, il montre surtout qu'il est las de heurter les mêmes éternelles bassesses, les mêmes éternelles hypocrisies de convention.

Il n'y a point lieu de revenir davantage sur le passé du romancier, de discuter des théories que lui-même a abandonnées, pour les avoir reconnues fausses. Ayant rompu avec le scepticisme orgueilleux et avec le vain dilettantisme, les faits de conscience le préoccupent de plus en plus. Nous avons pu observer, depuis la première heure, dans son âme inquiète, des vacillements et des contradictions. Il errait, ballotté par les systèmes, tantôt attiré vers les sophismes desséchants et l'appareil scientifique de M. Taine, tantôt détaché comme M. Renan, tantôt épris de raffinements cérébraux. Il semble bien, aujourd'hui, avoir dépouillé le vieil homme. Il prêche ouvertement croisade au nom de la volonté, de la responsabilité, du libre arbitre, et des devoirs de l'amour. Le libertinage de son imagination, et même je ne sais quel marivaudage trouble, ont disparu. M. Bourget pense et démontre que l'intelligence, isolée du bien, est paralysée : « que l'homme n'a pas le droit de se refuser à la solidarité qui lie tous les hommes, mais qu'il doit unir ses efforts et ses souffrances aux leurs ; que la recherche de la sensation est directement opposée à la notion du devoir, l'une se basant sur la jouissance, l'autre sur le renoncement ». Il admet enfin que la religion, la soumission humble à la Foi sont les seuls remèdes au Doute qui tue l'esprit et abolit l'amour.

L'amour ! au fond de son œuvre, il n'y a, en réalité, que ce sentiment qui domine tout. L'auteur en poursuit toutes les nuances, il en recommence sans cesse l'analyse sur des données nouvelles ou variées. Mais l'amour n'est plus, ici, entendu comme il l'est par les naturalistes,

à la façon d'un instinct dans lequel ils ne perçoivent que le désir. Ce que M. Bourget y découvre, c'est précisément ce qui, dans la passion, maîtrise l'instinct, ou plutôt c'est la lutte des appétits aimants contre la pensée ou le sens moral.

Dans ses premiers romans, il a exposé le triomphe de la sensualité sur l'idéalisme. Il a fait voir l'amour pervertissant et abaissant toute la personne morale, oblitérant le jugement et la conscience, inspirant les trahisons et les mensonges. Cette thèse est diamètralement en opposition avec celle d'où émanent la *Nouvelle Héloïse* et certains romans de G. Sand, Rousseau comme l'auteur de *Lélia* soutenant l'excellence vertueuse de l'amour. Mais elle était le « critérium » logique des qualités essentielles du romancier, parce qu'elle permet tout son développement à cette *imagination phsychologique* qu'il possède très complète et qu'on a bien défini : « Le don de deviner le rapport du monde extérieur avec cet ensemble d'activités intenses qui sont la substance même de l'âme ; l'effet et le contre-effet de l'un sur l'autre ; le flux et le reflux des impressions, l'enchaînement nécessaire des instincts et des actes, les étranges clartés et les obscurités non moins étranges, qui, tour à tour, assombrissent ou illuminent les hauteurs de l'âme (1). »

A ce don sont inhérents des dangers que l'auteur n'a pas toujours su éviter. On relève, au cours de ses romans, de l'affectation dans le maniement de l'analyse, des abus de démontage et de décomposition interne, de fatigantes insistances, un excessif amour de démonstration, des

(1) M. Frommel : *Étude sur P. Bourget.*

complications recherchées et superflues, des minauderies de pensée et de style, des hors-d'œuvre méticuleux et des lourdeurs rebutantes, bref, un appareil de pédantisme qui n'est pas toujours assez bien dissimulé.

C'est donc que son adresse éclate principalement dans l'anatomie morale de ses personnages. Toutefois, les ensembles, les milieux, le monde concret en un mot ne sont pas négligés. *Cosmopolis* est même intéressant au plus haut point sous ce rapport. Mais il est clair que ces objets n'ont guère, dans le roman d'analyse, l'importance prépondérante que leur attribue le réalisme.

Tous les héros de M. Bourget — héros qui, d'ailleurs, ont du relief et de la variété, bien que souvent on leur souhaitât plus de *réalité* — sont doués d'une sensibilité très aiguë. Ce sont des nerveux, des êtres impressionnables et délicats, souvent même fragiles et munis d'une finesse de perception presque morbide. Parmi les hommes, le type qu'il a le mieux réussi, celui qu'il a vraiment introduit dans la fiction, c'est — on le devine — celui du dilettante, du blasé, du cosmopolite roué et las : être privé de volonté, dominé par ses sens, appauvri, lâche, raffiné, cultivé et dégoûté.

Ce personnage, notre romancier l'a bien mis en lumière ; il a démontré son impropriété à l'action et à la vie, sa vanité, son égoïsme. C'est le type d'une race et d'une époque, c'est le type du « nihiliste à bonnes fortunes, enfant du siècle sans élégie et sans déclamations ».

A la différence d'Octave Feuillet qui mit de l'uniformité dans ses profils masculins et de la diversité dans ses figures

féminines, M. Bourget a découpé le plus grand nombre de ses héroïnes sur un modèle sensiblement le même. Il incline à voir en elles le mélange des rêveries sentimentales et de la curiosité des sens. M. Doumic nous rappelle justement à ce propos que telle était la nature d'Emma Bovary, dont Flaubert a fait une exception, tandis que l'auteur du *Disciple* la réduit aux proportions d'une humanité plus commune et plus voisine de nous :

« La femme qui appartient à cette catégorie de femmes, n'est ni violente, ni impérieuse, ni méchante. Elle n'est pas même coquette et ne trouverait aucune satisfaction à torturer un cœur d'homme. Elle est moins passionnée qu'elle n'est tendre... Elle est pour celui qu'elle aime toute confiance, toute indulgence, tout dévouement. Ce sont comme des vertus qui se trompent d'adresse. » Ces femmes sont comme celles d'O. Feuillet, des *amoureuses* qui mettent toute leur sincérité dans l'amour. Par contre, et par la même analogie curieuse, les hommes chez l'auteur de *Mensonges*, aussi bien que chez celui de la *Morte*, ne savent pas aimer ou aiment mal, égoïstement.

Tous ces personnages, innocents ou roués et mondains, sont disséqués minutieusement. La plupart du temps le conteur se sert d'eux pour nous faire toucher ce qu'il y a de triste et de bas dans l'amour indépendant, malgré les mirages et l'illusoire poésie dont on affecte de l'entourer : il nous en inspire la peur et l'éloignement.

De tout ce qui précède on peut conclure que l'influence de M. Paul Bourget a été très considérable. Sans parler des types nouveaux dont il a enrichi la littérature romanesque,

sans répéter qu'il a ramené celle-ci, alors en pleine vogue naturaliste, à l'observation des phénomènes de la conscience et de l'âme et qu'il a remis en honneur l'analyse inquiète et probe de l'amour moderne, consignons ici que, dans le *Disciple*, il a nettement posé et résolu magistralement le problème de la responsabilité du penseur et du romancier : il a établi qu'ils ont charge d'âmes et il leur a reconnu le devoir formel de peser toutes les conséquences de leurs doctrines.

En écrivant *Mensonges*, *l'Irréparable*, les *Pastels*, etc., le psychologue n'a pas été obsédé par le fanatisme de « l'écriture ». C'est d'après sa pensée qu'il veut être jugé. Non qu'il admette un style quelconque. Sa langue, il faut en convenir, a quelque chose de flottant dans son allure générale. Mais elle est précise et juste dans les détails. Des espèces de modulations plaintives y alternent avec d'assez austères démonstrations. A la fois forte et précieuse, simple quoiqu'un peu portée au ton doctoral, abstraite mais sachant être gracieuse, sa phrase s'est peu à peu dépouillée des obscurités et du maniérisme qui la déparaient au début. On peut, en parcourant ses romans, épingler des descriptions d'un charme entraînant, des tournures d'une grâce enveloppante et raffinée, et en oublier d'autres qu'on jurerait empruntées à quelque « matagrabolisateur » allemand.

II.

Psychologues, philosophes et moralistes. (1)

—

Depuis les succès de M. Paul Bourget la psychologie est, naturellement, devenue à la mode. On a vu beaucoup d'écrivains, qui auparavant s'en souciaient assez peu, accorder à la vie de l'âme une importance primordiale. Parmi les romanciers que nous avons encore à étudier, un certain nombre peuvent être considérés au premier chef, et presque uniquement, comme analystes ou comme philosophes : tels MM. Maurice Barrès, Edouard Rod, Jules Lemaître, Anatole France, Paul Hervieu, Gilbert-Augustin Thierry, Marcel Prévost, Léon Daudet, Rosny, de Wyzewa, etc. Ce sont eux qui, repassant sur le sillon

(1) A mesure que nous pénétrons plus avant dans la période immédiatement contemporaine, le « grouillement » des romanciers se fait plus touffu, le travail de sélection entre les éphémères et les écrivains destinés à vivre apparaît plus malaisé et plus délicat. Peut-être quelques lecteurs estimeront-ils que le souci d'être complet m'a entraîné à tenir trop grand compte des *minores*, à dépasser parfois la limite qui sépare l'histoire littéraire du journalisme, et à poser en trop bonne place divers noms guettés par l'oubli. Que ces lecteurs veuillent bien m'excuser, songeant que je me suis efforcé de donner une étude actuelle, une vue complète du roman en ces dernières années. Peut-être aurai-je par là réussi à noter, pour les historiens futurs de la littérature française, ce mouvement fiévreux et significatif qui caractérise l'évolution présente du genre romanesque.

ouvert par l'*Irréparable*, ont formé, dans le gros de l'armée des conteurs, comme un bataillon carré, rangé avant tout sous le drapeau de l'École psychologique.

L'œuvre romanesque de M. Maurice Barrès comprend aujourd'hui quatre volumes : *Sous l'Œil des barbares*, *Un Homme libre*, *le Jardin de Bérénice* et *l'Ennemi des lois*.

Dans cet ensemble, et surtout dans ses deux premiers livres, le jeune auteur s'est révélé psychologue à un degré assurément excessif, car il n'y admet aucune réalité en dehors de la pensée pure. C'est un « intellectuel » très intelligent et l'une de nos plus complexes figures contemporaines. Dilettante moderniste, épris de mysticisme et foncièrement individualiste, il n'a visé qu'à exalter le plus possible sa personnalité. Ironiste, avec une certaine impertinence et non sans parti pris de heurter l'opinion commune, il s'échappe pourtant en mainte circonstance dans l'émotion, la sensibilité, voire dans la « sensitivité ». Il méprise le médiocre et se passionne éperdument pour les sensations d'art ou de recherche spirituelle et nerveuse.

Sa compréhension souple et déliée s'est promenée librement parmi les systèmes et en a retenu la substance. Son esprit en a gardé une curieuse austérité, et, s'il arrive à M. Barrès d'être humoriste, c'est toujours à la façon de Sterne, avec un arrière-goût de satire amère. Qu'en est-il résulté pour son œuvre de romancier ? Des raffinements exagérés d'analyse, un excès de développement cérébral, auxquels il faut, depuis ses plus récents travaux, joindre une vague pitié, une tendresse indulgente et comme de la partialité voulue pour les simples et les petits. N'oublions

point, non plus, de signaler les railleries étranges que l'auteur de *Bérénice* prodigue aux sentiments ou aux objets les plus respectables, l'impudeur sereine et perversement élégante de ses romans, la curiosité maladive et l'artifice coupable de ses états d'âme (1).

M. Barrès passe pour avoir éclairé les habitudes morales de toute une jeunesse qui souffrit comme lui d'un abus de culture et de civilisation. Au fond de ses délicatesses, de ses subtilités, de la confusion des mobiles, des idées, des sensations qu'il se plaît à évoquer comme en rêve, au fond des incertitudes qu'il essaie vainement de dissimuler sous son ironie à froid, on peut, en effet, découvrir une très réelle détresse morale, analogue à celle du Bourget des premiers temps.

Dans l'analyse, et c'est à ce titre qu'il nous arrête ici, M. Barrès a préconisé une direction nouvelle : *la culture ou plutôt l'idolâtrie du Moi.* « C'est ici la monographie, dit-il lui-même, c'est une théorie de l'individualisme. *Sous l'Œil des barbares* montre la difficulté qu'a un jeune homme à se connaître, à se développer et à se défendre. *L'Homme libre* est un traité de la gymnastique du *moi :* comment, avec les procédés d'Ignace de Loyola et de *la Vie des Saints*, on peut arriver à faire éprouver par son *moi* tout ce qu'il y a d'émotion au monde. *Le Jardin de Bérénice* est, d'une part, un traité pour concilier les nécessités de la vie intérieure avec les obligations de la vie active et, d'autre part,

(1) Voir, au sujet des reproches que le moraliste chrétien doit adresser à l'auteur de *l'Ennemi des Lois*, le beau livre récent de M. F. KLEIN, *Autour du Dilettantisme.*

un acte de soumission devant *l'Inconscient* qu'on peut appeler *le Divin.* » Ajoutons que *l'Ennemi des Lois* entend prouver que le monde réclame aujourd'hui non plus des *lois*, mais un état d'esprit, une réforme mentale qui lui donne le bonheur : « Ce n'est pas de systèmes que nous manquons, mais d'énergie : l'énergie de conformer nos mœurs à nos façons de sentir. »

M. Barrès s'est vivement défendu contre l'accusation d'égoïsme et de dilettantisme : il a même prétendu que la culture du *moi*, loin de mener à l'égoïsme, développe la faculté d'*amour*, en prenant ce mot dans le sens le plus large.

Bien que *le Jardin de Bérénice* et *l'Ennemi des lois* ne soient pas abstraits, compliqués et « difficiles » au même point que leurs aînés, il faut reconnaître que, dans tous les romans du jeune auteur, fleurit le paradoxe et se glissent l'obscurité et une recherche abusive des impressions rares. Ces défauts sont d'autant plus regrettables qu'il y a un véritable artiste dans ce psychologue. Ses personnages, quoique privés de vie et d'action, sont expressifs et toujours originaux. Des paysages exquis alternent dans ses études avec des scènes fines, mais d'allure un peu guindée et trop indépendantes les unes des autres. Ce qui séduit souvent chez lui, c'est sa langue, quand elle se laisse aller, à la fois précise et fuyante, souple, pleine d'élégance. Avec la plus grande horreur du « bâclé », elle se montre tantôt péniblement affectée et abstruse, tantôt implacablement railleuse, tantôt enfin, simple, gracieuse, imagée et mélancolique.

Après s'être essayé au naturalisme, le genevois Edouard Rod est passé résolument dans le camp psychologique en publiant *la Course à la mort*, *le Sens de la vie*, *les Contes cosmopolites*, *les Trois Cœurs*, *la Sacrifiée*, *la Vie privée de Michel Teissier* et *la Vie publique de Michel Teissier*, *le Silence*, *les Roches blanches* et enfin *Dernier refuge*. Il a mis dans sa réaction toute la fougue et l'intégrité que comportent d'habitude ces changements de drapeau. « A l'enivrement de la matière succède l'enivrement de l'idée », — dit M. Maurice Languereau en parlant de lui — « du monde réel plus rien n'existe pour M. Rod. *L'esprit*, *le moi* l'occupe seul. Il se dresse devant lui, seul digne d'attention, indépendant de la matière, se développant, se modifiant en vertu de lois intimes, seul réel, comme isolé dans un monde d'illusions vaines et de fantômes trompeurs. » Ce jugement porte surtout sur les premiers travaux analytiques du romancier. Comme M. Barrès codifia *la culture du moi*, M. Rod voulut créer une conception nouvelle du roman, qu'il appela *l'intuitivisme*. « Un intuitif, dit-il, est un homme qui regarde en soi... mais il ne suffit pas de regarder en soi, il faut y voir autre chose que soi... on perd son temps à compter les battements de son cœur, on ne le perd pas à en écouter vibrer l'écho dans la suite des cœurs étrangers... *L'intuitivisme,* si par hasard on voulait accepter ce mot, serait donc l'application de l'intuition comme méthode de psychologie littéraire : regarder en soi, non pour se connaître et s'aimer, mais pour connaître et aimer les autres : chercher dans le microcosme de son cœur le jeu du cœur humain ; partir de là pour aller plus

loin que soi, et parce qu'en soi, quoiqu'on dise, se réfléchit le monde. »

Il semble que le pessimisme soit le lot constant des psychologues, comme il est celui des naturalistes. M. Bourget a été pessimiste, M. Barrès l'est encore, et, chez M. E. Rod, c'est une misanthropie profonde et amère dans sa sincérité que nous constatons. Voyons, en effet, comment il a mis en pratique sa thèse de l'*intuition*. Comment a-t-il regardé en lui, et quelle vue de l'âme humaine cette contemplation lui a-t-elle fournie ? *La Course à la mort* est le poème du pessimisme moderne. L'homme y endure le dégoût de la vie ; sa haine de l'existence provient d'une plétore d'intellectualité et d'une hypertrophie de la sensibilité. Dans *le Sens de la vie,* qui n'est pas moins triste, cet homme n'aspire plus à la mort : il interroge le *sens de la vie* qui doit lui procurer la paix : or, il comprend que ce sens est seulement dans l'amour des proches et dans l'amour de l'humanité ; puis, la nécessité de la religion lui apparaît, sans qu'il se livre encore à ce qu'il a reconnu être le Vrai. *Les Trois Cœurs* établissent que l'*amour de soi* tue l'*amour*, et montrent l'incapacité, pour quiconque se recherche soi-même, d'arriver à ce noble idéal.

Les Trois Cœurs sont également d'une extrême tristesse intellectuelle. Dans *la Sacrifiée* et dans *Michel Teissier*, on nous met en scène non plus des rêveurs et des sensitifs, mais des hommes d'action. L'auteur les fait souffrir pour ne s'être pas assez repliés sur eux-mêmes, et pour n'avoir pas saisi, dès l'origine, la cause et les conséquences de leurs sentiments. La conclusion est déjà plus rassérénée dans *la Sacrifiée* : le renoncement et l'acceptation du Devoir

sont les seules règles à suivre par celui qui aspire au calme. Mais, aux yeux de notre romancier — et cela, nous ne pouvons l'admettre — l'observance du Devoir en matière d'amour ne va pas sans une sorte de *pétrification* du cœur, d'annulation de la nature humaine vivante et sentante : c'est ce que voulurent prouver *les Roches blanches*.

On voit que M. Rod est hanté par les problèmes de l'existence et par les luttes de la conscience : il est curieux des choses mentales tout comme M. Paul Bourget. Cherchant dans la solitude de sa pensée, mais aussi dans le spectacle de la vie et dans l'analyse de ses rouages, la résolution de ces problèmes, il comprend et discute le Sort.

Les tendances révoltées et l'apologie de l'individualisme que *Dernier refuge* est venu confirmer seront-elles définitives chez M. Rod ? Qu'en savons-nous ? On doit fonder grand espoir sur les penseurs qui, comme lui, réunissent une âme double, faite d'une intelligence très développée et d'une sensibilité impressionnable :

« M. Rod découvre les plus ténus sentiments de notre âme, et il met un peu de dilettantisme à les découvrir dans ses phrases aux étranges mièvreries, aux féminines délicatesses, aux troublantes nervosités. Il évoque les bonheurs qu'on n'a pas eus, les femmes qu'on aurait aimées, les sensations qu'on aurait pu éprouver. Il nuance délicieusement nos sentiments incomplets, faits de lassitude et d'énergie, d'impuissance et de vouloir, de regret et de désir ; ses héros veulent savourer leurs sentiments jusqu'à la douleur qu'ils renferment (1). »

(1) H. BORDEAUX. *Ames modernes*.

Jusqu'à *Teissier*, ou plutôt jusqu'aux *Roches blanches*, on regrettait d'être choqué dans ces livres par des incertitudes, de la confusion, de systématiques obscurités. Bien qu'il perçût très vivement la nature, tout paysage paraissait exclu de ses récits : il ne voyait dans les spectacles de ce genre que des occasions de penser et de sentir. De même était-il indifférent pour le détail extérieur des personnages dont jamais, sauf exception, il ne songeait à nous donner le portrait physique.

Les Roches blanches, nous nous empressons de le redire, marquent chez lui un très heureux progrès sous ce rapport. C'est ici la nature, l'âme, les mœurs suisses dans ce qu'elles ont de plus typique et de plus attrayant. Les paysages sont des aquarelles où l'air et la vie circulent librement, où les délicatesses des teintes avivent et rendent plus appréciable encore la sûreté du croquis. Et puis, quelle acuité d'observation révèlent, à chaque instant, le modelé des acteurs, campés définitivement en quelques traits aux arêtes significatives, ou les tableaux d'existence intime et publique, les scènes familières d'une petite ville du Léman.....

Il faut d'ailleurs admettre que toujours l'auteur sut nous communiquer, de ses types, une impression qui demeurait dans l'esprit et les faisait comprendre comme si l'on se fût trouvé en leur présence. Nul n'a plus que lui professé l'horreur du romanesque, des événements dramatisés, des complications d'épisodes. Ce fut par un scrupule analogue qu'il répudia, en écrivant, les couleurs vives, les mots à effet, s'attachant surtout à suggérer les choses par des nuances et des touches douces. Le maniérisme, la froideur

et je ne sais quelle langueur affectée sont les seules taches — et encore sont-elles rares — de son style.

Dans M. Abel Hermant — qui signa ce *Cavalier Miserey* que nous retrouverons parmi les plus notoires romans militaires, — il y a, comme chez M. E. Rod, un « revenant » du naturalisme conquis au psychologisme. C'est depuis sa *Surintendante* que l'auteur de *M. Rabosson* et de la *Mission de Cruchod* s'est mis à étudier l'anatomie du cerveau humain. Presque toutes ses analyses ont porté sur des sujets d'exception : *Cœurs à part*, *Amour de tête*, *Serge*, *l'Amant exotique* et *le Disciple aimé* le prouvent surabondamment. Toutes ont pour héros des êtres hors de la mesure commune : l'auteur nous les développe avec un grand luxe de raisonnements et de dissertations qui nous mettent singulièrement en garde contre « l'humanité » de ces aventures. Ses deux romans récents, *Ermeline* et les *Confidences d'une Aïeule*, présentent un cachet spécial : l'artiste, reculant jusqu'au siècle passé, ressuscite bien tout ce qu'il y avait de futile, de cyniquement immoral et d'insouciant, mais, malgré tout, de gracieux et de sentimental dans les amours de cette génération frivole que noyèrent des flots de sang. La psychologie de M. Hermant semble s'y être allégée de l'attirail *extérieur* qui l'encombrait surtout.

Le *roman mondain* nous permettra de mettre en relief le nom de M. Paul Hervieu. Gardons-nous pourtant de séparer des psychologues l'auteur de *l'Exorcisée* et de *l'Inconnu*, qui, dans tout ce qu'il écrit, déploie de curieuses

facultés d'analyste. Les études d'âmes féminines subtiles, les dissections de cas compliqués ont séduit sa méthode d'observation interne, élégante et raffinée. Un de ses principes favoris est qu'il y a dans la vie beaucoup plus « d'inexpliqué » qu'il n'y paraît, et le conteur n'a pas redouté de recourir au paradoxe pour l'établir. C'est ainsi qu'il prétendit prouver, dans *l'Inconnu,* que « les fous ont une raison relative, qui ne ressemble pas à celle des gens sages, mais qui est cependant une raison ».

De même, dans ce concert, MM. Gilbert-Augustin Thierry et Léon Daudet jettent chacun leur note personnelle, qui les range dans le genre auquel nous sommes arrêtés. Le premier se pose comme une sorte de *déterministe mystique,* comme un romancier épris de l'occulte ; d'après lui, l'action romanesque doit avoir la fatalité — une fatalité surnaturelle et incompréhensible — pour ressort. C'est là le secret des destinées pour ce psychologue distingué et artiste, mais obscur, prétentieux et d'un tempérament résolument antichrétien. Auteur du *Psalimpseste,* de *Marfa,* de *la Bien-aimée,* de *Tresse blonde* et du *Masque,* il voudrait « qu'après la psychologie des personnes on tentât l'étude de ce qu'il y a en nous d'étrange et de supérieur à nous, des influences fatales dont nous n'avons pas clairement conscience et qui ne deviennent intelligibles qu'à la condition de les observer non plus sur des individus isolés mais dans des successions ou des groupes d'être humains » (1).

M. Léon Daudet aussi aborde de préférence des « groupes ».

(1) Jules Lemaître.

Les deux œuvres qui ont, jusqu'à ce jour, mis son nom en vedette, offrent à peu près le même défaut saillant : *l'Astre noir* et *les Morticoles* sont trop chargés, trop « dissertateurs », trop touffus et veulent trop embrasser à la fois. *L'Astre noir* nous raconte l'aventure d'un grand littérateur, apôtre du pessimisme le plus sombre, qui finit par être tellement gorgé de sa gloire, étourdi du bruit de son nom, qu'il passe à l'état de cataclysme social, accumulant autour de sa monstrueuse personnalité les malheurs et les ruines. Il est « l'exécuteur » forcené de tout ce qui l'entoure. L'outrance alterne avec la vérité dans ce type qui jette un jour piquant sur l'attraction bizarre et redoutable que peut exercer, dans notre société, un grand homme de lettres. L'ouvrage a un cachet marqué de philosophie, de psychologie et de réalisme.

Les Morticoles ont aussi le leur ; c'est celui d'un pamphlet extraordinaire, où la fantaisie la plus indépendante succède à d'implacables « tranches de vie ». *Les bons docteurs,* que depuis Molière nous laissions assez tranquilles, sauf les coups de griffes allongés par Gyp, ont vu surgir dans la personne de M. L. Daudet un ennemi considérable. C'est peut-être envisager son livre à un point de vue bien spécial que d'y voir surtout, comme l'a fait M. Th. de Wyzewa, un « roman chrétien ». Mais il est incontestable que cette satire, sous forme de conte à la manière de Lesage ou de Swift, ne se gêne point pour fronder la Science et son infaillibilité. A côté d'exagérations évidentes, l'auteur dévoile des turpitudes réelles.

Les médaillons de médecins — que l'on prétend être des

portraits (1) — sont divers, tous dessinés avec précision et bien posés sur pied. Il en est qui poussent le grotesque sinistre jusqu'à la charge ; d'autres nous apparaissent idéalisés et quelques-uns nous laissent en mémoire de nobles figures, simples et bonnes. Plusieurs scènes, enfin, sont d'une vraie beauté et nous reposent des pénibles besognes auxquelles s'abandonne le scapel du moraliste.

Ne séparons pas MM. Jules Lemaître et A. France. Si le premier a plus de sérieux dans l'esprit et plus de loyauté, tous deux affectent des grâces presqu'identiques, un même scepticisme fait d'érudition et de curiosité ; tous deux aussi sont, à la fois, critiques littéraires et romanciers. A vrai dire, on les jugerait plus encore philosophes que psychologues et ceci suffira pour que nous ne les rattachions que par voie indirecte à M. Paul Bourget.

Au point de vue du nombre, les œuvres romanesques de M. Jules Lemaître sont peu importantes ; en tout quelques récits dont l'un, *Sérénus*, restera le plus connu, et un roman philosophique et social : *Les Rois*.

C'est toute son âme, admiratrice des croyants mais incroyante, pleine d'indulgence et de sérénité, qu'il a fait passer dans ses contes d'un charme aussi subtil et aussi inquiétant que littéraire. Compréhensif très avisé, aimant

(1) On a voulu voir dans *les Morticoles* un de ces romans « à clef « comme seraient *le Termite* de M. J. H. Rosny, *le Désespéré* de M. Léon Bloy, *les Béotiens* de M. H. Nizet, trois livres qui *habillent* cruellement et sous des masques transparents le monde des gens de lettres. Depuis, M. Léon Daudet a écrit *les « Kamtchatka »* autre roman « à clef » de mœurs littéraires.

les idées avec la multiplicité de leurs nuances, friand à la fois d'ironie légère et de sensualisme délicat, M. Lemaître fait montre, dans ses œuvres d'imagination, de ce même dilettantisme universel qu'il mêle à tout ce qu'il effleure.

Les Rois révélèrent un pessimisme qui s'était, jusque là, beaucoup plus discrètement accusé. Un grave problème a préoccupé l'écrivain : quel régime de gouvernement donnera aux hommes le bonheur et la liberté ? Car le choix est restreint. Accepterez-vous le pouvoir absolu d'un seul ? Mais, selon lui, vous aboutirez à la plus monstrueuse injustice, vu les conditions de la vie moderne... Pencherez-vous vers une démocratie toute-puissante ? Mais voyez donc la tyrannie odieuse et aveugle de cette populace déchaînée qui monte à la surface aux heures de trouble, voyez venir le règne de l'imbécillité, de la brutalité stupide, du bête despotisme de la foule... M. Lemaître, après avoir posé et même creusé le problème, a laissé en suspens sa solution : il semble vouloir conclure à la résignation du *laisser-aller*. Le sceptique, ami du paradoxe, le songeur ému et le pessimiste se sont rencontrés dans ce livre, où il y a beaucoup d'art, des tableaux saisissants, des portraits curieux, des vues ingénieuses et des analyses fouillées... mais où l'on relève aussi des moyens dramatiques étrangement factices.

En réalité, c'est dans ses *Contes* que le talent souple et délié de ce fin normalien s'est affirmé le plus divers. Une même tendance, attendrie et sérieuse, les caractérise tous et se dérobe parfois sous les apparences du badinage. La vie s'impose à lui grave et douloureuse : de là vient ce

souffle d'ardente pitié qui, dans ses derniers écrits surtout, s'allie visiblement au pyrrhonisme. Par sa façon d'écrire claire et pure, fraîche et limpide, l'auteur de *Myrrha* s'est en outre placé en bon rang parmi les stylistes.

Qui saisira l'insaisissable physionomie de M. Anatole France ? Erudit, poète, épicurien sceptique et moraliste, il a, lui aussi, disséqué l'âme humaine et il a eu la chance d'en exprimer quelques nuance rares, en un style artiste, c'est-à-dire lapidaire et classique sans cesser d'être pittoresque. C'est une intelligence des plus cultivées, qui ne cache point ses sympathies pour d'audacieuces curiosités récemment éveillées et pour l'exceptionnalité des sensations ou des sentiments. Sa bonne humeur, son enjouement, trop souvent factices, ne l'empêchent pas d'être affecté de ce désespoir stoïque, qui ne se trahit pas par des cris et des déclamations, mais qui, percevant l'inutilité ou les absurdités de la vie et de ses lois sans en pénétrer la vraie grandeur, leur oppose une ironie apaisée et tranquille.

Il y a de savoureuses analyses dans *Jocaste* et dans *le Chat maigre*, dans *le Crime de Sylvestre Bonnard*, dans *Thaïs*, dans *les Désirs de Jean Servien*, dans *le Livre de mon Ami*, dans les contes si bien ciselés qui composent *l'Étui de nacre* ou *Balthasar*, et enfin dans la voltairienne *Rôtisserie de la Reine Pédauque*. Les âmes que M. France interroge de préférence sont celles des inconscients doux et simples, des êtres qui s'abandonnent à leurs impressions, à leurs mouvements, au commerce de leurs semblables, aux bercements de l'existence, et qui sont, par là même, souvent déçus et trompés.

Parfois vertueuses et grandioses dans leur candeur, ces figures se manifestent à lui, non pas isolées, mais mêlées à leur entourage familier, vivantes, actionnées par autrui. *Sylvestre Bonnard*, qui passe avec raison pour le chef-d'œuvre romanesque de M. Anatole France, est un roman individualiste, en ce sens que l'auteur s'y est développé et mis en scène. C'est bien lui, ou plutôt c'est le « lui » qu'il aspirait alors à devenir, ce vieux savant réfléchi et philosophe, ironique et doux, très intelligent et aimant à paraître enfant. M. France a déployé ici des qualités d'observation judicieuse, une finesse de vision qui perce même dans le contour extérieur de ses personnages. « Il a une compréhension de la réalité affinée par une expérience ingénieuse», a-t-on pu justement dire de lui.

L'attrait de ce roman, qui dédaigne l'intrigue et les épisodes compliqués, est fait de tendresse et de satire, de verve spirituelle et de mélancolie indulgente : la fraîcheur y est, moins que d'habitude, flétrie par le sourire renanien. C'est le meilleur assurément des livres dûs à ce lettré si heureusement doué mais souvent maniéré.

Pourquoi faut-il qu'à côté des éloges que nous ne marchandons pas à son talent, nous devions réprouver l'inspiration ouvertement dissolvante, démoralisatrice, anti-chrétienne, enfin, qui anime surtout ses dernières productions ? On a remarqué avec finesse que l'esprit de foi et la chasteté n'ont pas de plus redoutable adversaire que l'auteur du *Jardin d'Epicure* et du *Puits de Ste-Claire*... Il se fait réellement comme une tâche de miner l'un et l'autre, sourdement, artistement, pour ainsi dire en se

jouant. *Thais*, ce chef d'œuvre de style, l'avait déjà démontré. Peu à peu son scepticisme s'est dévoilé universel et se résume aujourd'hui dans cette affirmation scandalisante : « c'est perdre odieusement son temps que de le consacrer à la recherche de la Vérité ».

M. Anatole France ne croit à rien et, par là-même, il croit tout possible. Il se défie de tout et prétend établir, à l'aide d'ingénieux sophismes, la vanité et l'inutilité des liens moraux qui retiennent l'homme à la vie. Religion, science, philosophie, il détruit tout pour finir par exalter l'ignorance et les délices des sens. Car la divinisation de l'amour, ou plutôt de la chair, devait, en dernière analyse, s'imposer à l'esprit logique et lucide de ce négateur qui ne peut oublier la fin de son maître Renan. Et nous avons eu *le Lys rouge*...

Le Lys rouge, dont la forme est très belle, sera considéré comme l'un des plus brûlants de ces livres passionnels dont les présentes années voient se succéder quelques types. Ils sont rares encore, parce que le goût français répugne aux élans furieux et aux fièvres un peu théâtrales qui semblent plus naturelles, par exemple, chez un romancier italien comme M. Gabriël d'Annunzio.

Serait-ce aux traductions des œuvres de l'auteur, aussi dépravé que puissant, d'*Episcopo et Cie* et de *l'Enfant de Volupté* que nous devrions des études comme *le Lys rouge*, comme *Gladys ou l'amour moderne* de M. H. Le Roux et *le Chemin Nuptial* de M. R. Scheffer, comme certains récits de M. Marcel Prévost, et même, dans l'ordre d'un talent plus effacé, comme *Passion Slave* et *Haine d'amour* de Mme Daniël Lesueur ? Contagion ou simple coïncidence, le rapprochement serait curieux.

Quant au *Lys rouge*, cette longue aventure, dont les parties accessoires et les figures incidentes sont assurément les plus réussies, c'est une fougueuse apologie de la volupté physique. Le devoir, la dignité morale, le sacrifice ne pèsent pas un fétu dans les calculs ou aux yeux de Mme Martin-Bellème et de ses amants. Je ne le conteste pas, les couleurs de ce tableau de l'adultère sont tragiques et les tortures cruelles de la jalousie, du doute et du désir sont bien rendues. Mais, réduire l'amour à cette fièvre de la possession et à ces débauches révoltantes, c'est l'amoindrir; c'est aussi rabaisser l'art que de l'employer à de telles apothéoses. De semblables romans nous démontrent bien que la brutalité n'est pas l'apanage du seul écrivain naturaliste, et que les spéculations métaphysiques, les dévergondages élégants du roman psychologique aboutissent facilement à des scènes d'un autre genre, mais tout aussi répugnantes que celles dont *Nana* est si prodigue.

La même exaltation de l'amour sensuel, jointe à une sorte de codification adroite et savante de la séduction, nous choque dans *Gladys*. M. Hugues Le Roux est un esprit fureteur et tourmenté, attiré tour à tour par les complications de l'existence moderne et par les problèmes psychologiques. Frappé du vide d'une destinée dont la Foi est exilée, il a écrit, outre ses premiers livres peu connus, des contes très audacieux *(Confidences d'hommes)* et d'autres qui sont tantôt attendrissants et tantôt mordants *(les Mondains)*. Sans excuser précisément le vice, il a analysé un monde où la vilenie morale se dissimule et stagne sous le vernis des belles manières et sous des

attitudes correctes. Le but qu'il poursuivit en composant *Gladys* nous est confié dans quelques pages assez récentes : « l'amour avait été pour moi, comme pour tant d'autres qui écrivent, un objet de dissertations psychologiques, une occasion de prétendre à la subtilité de l'esprit ou à l'ardeur de la sensualité » (1). En effet, ces deux prétentions peuvent résumer toute la portée de ce roman.

C'est le même genre d'amour, hardiment et « torridement » exprimé, se libérant de toutes les lois et s'évadant de toutes les barrières, que nous retrouvons dans la dernière nouvelle de M. Robert Scheffer, *le Chemin nuptial*. Déjà dans *Misère royale* et dans *l'Idylle d'un Prince* se faisaient remarquer de bizarres raffinements de pensée et de sensation. L'auteur, comme MM. Hermant et Hervieu, creuse, de préférence, des états d'âme exceptionnels ; il les complique encore par l'artifice d'un mysticisme assez brumeux, dont les visibles recherches ont passé dans son style qui, du reste, a de la distinction.

Presque tous les romanciers adonnés à l'étude des questions psychologiques ont concentré leurs observations sur un sentiment universel et le plus essentiellement romanesque : l'amour. Quelques-uns ont été plus loin et ont fait de la destinée et de la nature féminines l'objet exclusif de leur analyse. Ce ne sont pas, sans doute, de profonds psychologues que MM. Albert Cim et F. Calmettes.

(1) *Je deviens Colon.* Ajoutons que M. Le Roux vient de nous donner un exquis et presque irréprochable livre de souvenirs : *O mon passé !*

On les nommerait plus volontiers moralistes. *Mlle Volonté*, *Brave fille* et *Simplette* nous indiquent, déjà par leurs intitulés, que M. Calmettes aime la femme et la jeune fille, qu'il les aime et les vénère, s'attachant à mettre en relief leurs qualités « domestiques » aussi bien que leurs vertus les plus ennoblissantes.

Quant à M. A. Cim, auteur de plusieurs volumes de nouvelles *(En pleine gloire,* etc.*)* ainsi que de *Bas-bleu* et de *Joyeuse Ville,* c'est surtout par son roman *les Demoiselles à marier* qu'il attira récemment l'attention. M. Cim y aborde la dispute si ardue et si complexe de l'éducation des filles. Sa conclusion est « carrée ». Il tient l'éducation, — telle qu'on la comprend aujourd'hui, c'est-à-dire l'éducation *à diplômes*, — pour inutile, nuisible même aux jeunes filles pauvres. Evidemment, il ne faudrait pas trop généraliser les types qu'il a choisis pour défendre sa thèse. Les malheureuses qui défilent dans *les Demoiselles à marier* portent toutes la peine de l'instruction qui leur fut imposée, et culbutent toutes dans la galanterie. Quelques-uns trouveront ces données excessives. Mais l'ouvrage est piquant, écrit avec aisance et les tableaux parisiens qui s'y succèdent retiennent l'intérêt.

Au rebours de M. Calmettes, M. Jules Bois est, pour la femme, d'une sévérité difficile à justifier. Il l'appelle l'*Éternelle Poupée ;* il la maudit comme un être malfaisant et funeste : il voudrait voir former contre elle une « ligue intellectuelle de défense ». L'Écclésiaste n'est point plus amer. Les spéculations philosophiques, le symbolisme abstrus que M. Bois a cru devoir mêler à

l'intrigue très intéressante de sa fiction sont faits pour décourager certains de ceux qui s'aviseraient d'y chercher leur *Credo*. L'auteur traduit ses idées dans une langue poétique et vibrante.

Mais voici le vrai « féministe ». C'est M. Marcel Prévost, dont les romans sont, avant tout, des romans d'amour et dont la psychologie, un peu courte parfois, n'est rebutante ni par aucun appareil dogmatique ni par de longues dissertations. Cet auteur, lui aussi, distille une volupté élégante et attendrie, mais très brûlante, volupté qui renferme même un détestable alliage de ce mysticisme pervers remis en vogue par notre époque.

Après avoir écrit *Mlle Jauffre*, *le Scorpion*, *Chonchette* et *Cousine Laura*, sans s'être laissé enrôler sous aucune bannière, le jeune romancier s'est avisé, il y à trois ou quatre ans, de publier, en tête de sa *Confession d'un Amant*, une sorte de manifeste à la gloire du *roman romanesque*, qu'il prétendait restaurer et remettre en honneur. Interviews, contre-interviews, lettres, ripostes, rien n'a manqué pour faire autour du livre un de ces tapages dont nous commençons à connaître les dessous. Va donc pour le *roman romanesque*. Nous reconnaissons d'ailleurs chez M. Prévost tous les attributs du genre, depuis l'exaltation des sentiments jusqu'au conventionnel et jusqu'à l'invraisemblance de certains moyens. Il n'en demeure pas moins acquis que chacune de ses productions depuis *la Confession d'un Amant*, c'est-à-dire *les Lettres de femmes* et *les Nouvelles lettres de femmes*, *l'Automne d'une femme* et surtout *les Demi-Vierges*,

a contribué à faire de lui le représentant le plus en vue du roman amoureux et féministe. Après avoir essayé, dans la *Confession*, de nous indiquer — par un procédé renouvelé des ilotes — de quelle manière nous devons vivre, il nous avertit, dans les *Lettres*, que la femme honnête est un mythe... Puis, *l'Automne d'une femme* lui servit à donner la prédominance à la sentimentalité sur les sens : ici la justesse de son analyse morale, la netteté de son observation, la vérité de mainte scène, la grâce mélancolique des sentiments, firent oublier aux lecteurs ce qu'il y avait de très désobligeant dans l'un ou l'autre des personnages. Au cours des *Demi-Vierges* — c'est, jusqu'à présent, sinon la meilleure, du moins la plus retentissante de ses œuvres — M. Prévost s'est encore laissé aller à généraliser, étendant à toute une race la tare de quelques femmes, seulement. Qu'il se glisse parmi nos jeunes filles contemporaines, parmi les Parisiennes — et surtout parmi celles d'entre les Parisiennes qui n'ont rien de parisien, étant des exotiques — quelques *Demi-Vierges*, nous ne le contestons pas. Mais il y a quelque chose de faux, d'odieux même, à faire de cette monstruosité un type classé et répandu, même dans le monde très spécial analysé par l'auteur. Ces réserves faites, il faut convenir qu'on est attiré, dans ce livre, par une série de tableaux ingénieux, encore qu'étrangement troubles. Car ce n'est pas quand M. Prévost célèbre les frénésies de la passion que nous l'aimons de plus, et, pour tout dire, un écrivain de sa valeur, de sa sincérité et de sa probité artistique devrait bien dédaigner certain piment... auquel, par malheur, vont toujours les gros succès. Il est

féministe, répéterons-nous pour nous résumer, en tant qu'il s'applique à peindre les sociétés corrompues et équivoques et à crayonner les femmes perverses ; si l'on nous accorde qu'il ignore la femme honnête, pour ne l'avoir point ou presque pas rencontrée dans son champ visuel, nous l'admettrons volontiers pour un moraliste...

Un nom doit nous arrêter quelque temps encore. C'est celui de M. J. H. Rosny (1), qui, depuis le naturalisme de son premier livre *(l'Immolation)*, a passé par le roman réaliste *(Nell-Horn)*, philosophique *(Marc-Fane, les Corneilles)*, sociologique *(le Bilatéral)*, psychologique et de mœurs littéraires (*le Termite)* et qui, avant d'être l'auteur remarquable de *Daniel Valgraive*, de l'*Impérieuse Bonté* et de l'*Indomptée*, a trouvé moyen de représenter à lui seul le roman préhistorique dans *Vamireh*, *Eyrimah*, *les Xipehuz*. Renchérissant sur *Salammbô* de Flaubert et sur *la Momie* de Gautier, M. Rosny ne veut connaître que les temps antédiluviens. C'est dire qu'il se réfugie dans un monde où tout est hypothèse... Qui nous donnera le document vrai sur la vie ancestrale de l'humanité ? Tout ici est hasardé. Le romancier a su peindre non seulement la nature, les paysages, mais aussi les passions à l'âge du mammouth. Il semblerait qu'il y ait une antithèse flagrante entre l'arbitraire et la fantaisie forcée des données sur lesquelles il travaille, et, d'autre part, l'art souverain et la conviction sérieuse qu'il apporte à ces études. C'est un luxe de noms

(1) Ce nom est la signature collective des deux frères Rosny.

barbares, de vocables lourds et de termes techniques qui ne réussissent pas à dégoûter le lecteur, tant l'auteur apporte de flamme à son œuvre et tant sa vision demeure grandiose.

Mais je ne veux pas quitter M. Rosny sans appuyer sur les trois romans que j'ai qualifiés plus haut de remarquables, car ils marquent, dans le talent et la carrière littéraire de leur auteur, une étape qui pourrait bien être définitive. Malgré certains défauts, cette trilogie est d'une haute conception et d'une exécution parfaite en plusieurs de ses parties. *Daniel Valgraive* est dénué de toute action, de toute intrigue : son intérêt, comme l'a bien résumé M. G. Pellissier, « réside uniquement dans la lutte d'une âme supérieure contre les fatalités du mal ». Comme tous les héros de M. Rosny, Valgraive est, à la fois, très humain et très cultivé. Déjà la *bonté,* — considérée comme suffisante pour remplir et élever une vie entière, — la bonté que l'auteur va célébrer et définir dans un roman postérieur, forme la base de toute cette étude psychologique. Assurer le bonheur des êtres qui l'entourent, voilà la pensée qui domine Valgraive à partir de l'heure terrible où lui est révélée sa mort imminente. Un seul ennemi combat ce besoin de *bonté ;* c'est l'*égoïsme,* et c'est à la lutte ouverte entre eux que *Daniel Valgraive* nous initie, lutte qui aboutit non pas à l'immolation du *Moi*, mais à son ennoblissement.

Daniel Valgraive était une première tentative de réaction contre la morale de renoncement et de sacrifice prêchée par le néo-christianisme. *L'Impérieuse Bonté* développe l'épopée de la souffrance humaine. M. Rosny, plus ouver-

tement encore, veut réagir contre la conception passive que les écrivains russes se font du rôle de la Bonté. Il prend contre eux « esthétiquement le parti de la morale énergique où la bonté implique l'autonomie, la fierté et la résistance individuelle ». Toute l'histoire des Lamarque, servant à la démonstration de cette thèse, est un drame qui secoue l'arbre de notre cœur jusqu'en ses plus profondes racines. Il y a là des notations sur la misère, la mort, qui font songer à l'art vibrant d'un Tolstoï. Si, d'autre part, dans cette foule de personnages mis en scène, nous en voyons qui sont élevés et nobles, il est impossible de n'être pas frappé du grand nombre de détraqués qui semblent hanter la vision que M. Rosny a de l'existence. On rencontre dans *l'Impérieuse Bonté* des chapitres qui s'élèvent à une rare hauteur, des pages qui sont poignantes d'une émotion suprême et d'une pitié indicible, et d'autres où l'on est tenté de rejeter le livre. Comme nous l'avons dit à propos du roman *Vamireh,* le style de M. Rosny est souvent rocailleux. Au milieu d'aperçus aigus, surprenants de vie et de réalité, on trébuche sur des mots bizarres et impropres, sur des expressions maladroites et recherchées. L'auteur trouve des incohérences ou des complications d'images qu'il semble appeler à la rescousse pour obscurcir encore ce qu'il y a parfois de mal défini dans ses idées et de brumeux dans son très grand talent.

Ne cherchez point dans *l'Impérieuse Bonté* plus d'action que dans *Daniel Valgraive.* La composition n'obéit à aucun plan d'ensemble et s'inquiète peu de la mesure. Une réunion d'épisodes, tantôt repris et tantôt abandonnés, mettant en

scène des personnages qui, jusqu'à la fin, se renouvellent, surgissent à l'improviste ou se succèdent, sans qu'on voie d'autre motif à leur présence que le besoin de leur faire incarner certaines théories : les unes, parmi ces dernières, sont sublimes, les autres, hétéroclites ou incohérentes et impossibles à réaliser. Par là-dessus, jetez le prestige d'envolées de toute beauté, de pages inoubliables, de morceaux entiers emportés dans un souffle vraiment épique, et vous aurez l'impression de ce roman sociologique.

Dans *l'Indomptée,* M. Rosny complète cette sorte de cycle de la *solidarité* et de l'*altruisme*. C'est le roman d'une étudiante en médecine, jeune vierge intelligente, chaste et forte, qui, dans ses recherches de l'*amour,* guidée par l'honneur, marche de déception en déception... Elle veut se hausser au niveau de l'homme et endure les plus humiliants déboires... jusqu'à l'heure où la récompense de son beau courage lui vient par l'entremise d'un être bon et simple. Celui-ci réalise cet idéal de *bonté* dont l'auteur, à son grand mérite, s'affirme aussi épris que de l'art ou de la science. Comme exécution *l'Indomptée* appellerait les mêmes remarques que *l'Impérieuse Bonté*, excepté pourtant qu'on n'y relève pas autant d'encombrement.

Terminons en constatant que, dans un roman tout récent, *Renouveau,* M. Rosny a su composer, avec simplicité et pénétration, une étude noble et poignante de l'amour et de la jalousie dans un cœur *bon*. Nul doute que les œuvres futures de cet auteur ne donnent raison aux pronostics favorables que nous inspirent ses travaux actuels.

Comme on peut le voir, l'armée psychologique se présente en rangs serrés. Cependant, suis-je loin d'en avoir rassemblé ici toutes les cohortes ! Je n'ai pas nommé encore M. Marcel Schwob, ce philosophe patient et avisé que le goût du rare et de l'exceptionnel entraîne trop peut-être, et qui joint, à la sympathie pour les héros disgraciés et maudits, un amour de la métaphysique embrouillée dont *le Livre de Monelle* nous a permis de saisir tout l'imprévu. Ajoutons à son actif des contes curieux, *le Roi au Masque d'or*, et une très littéraire traduction du roman de Daniël de Foë : *Moll Flanders*. Je n'ai pas cité non plus M. Léon Barracand dont *le Mariage mystique* est une étude captivante et délicate ; M. Jules Case, écrivain distingué, dédaigneux des intrigues et des épisodes, mais pénétrant analyste du cœur et de ses faiblesses dans *l'Etranger* ; Mme Rattazi, hantée, dans *Enigme sans Clef*, par les inexpliqués de l'hystérie et Mme Juliette Adam si éprise de la métaphysique amoureuse ; M. Haraucourt, psychologue de l' « amitié » *(Amis)*; M. Descaves, dont nous discuterons les *Sous-Offs*, mais qui, dans *les Emmurés*, a voulu exposer la condition des aveugles dans la société moderne, dénoncer l'insuffisance des secours publics et privés, s'insurger contre des préjugés... La philosophie, la soif de la justice, la tendresse et l'ironie se sont unies ici pour créer une œuvre tout ensemble originale, bien écrite et élevée, débordant de mansuétude et d'une sympathie ardente pour les infortunés qu'elle met en scène. Nous ne pouvons terminer cette énumération sans rappeler encore : M. Robert de Bonnières, styliste excellent et fin observateur des

natures sacrifiées dans *le Petit Margemont,* sophiste de talent, mais sophiste, dans *lord Hyland ;* M. Ernest Tissot, dont *la Dame de l'ennui* est une étude probe et sérieuse de la sensibilité dans une âme étrangère et une contribution utile au *roman cosmopolite ;* M. Henry Bérenger qui, en écrivant *l'Effort,* appliqua la psychologie à la sociologie, exaltant l'action et combattant l'intellectualisme ; M. de Nyon, l'auteur de *la Peur de la Mort* et de *l'Obex,* qui n'est certes pas le premier venu, ses livres, d'une allure trop hardie, d'une indépendance trop accusée, étant aussi intéressants par le style que par leur bizarre intellectualité ; M. Reibrach, venu du naturalisme au roman psychologique avec son *Aller et Retour :* trop touffu et trop compliqué en maint endroit, cet ouvrage étudie de façon attachante et avec des intentions droites, croyons-nous, le mysticisme religieux, le mysticisme scientifique et le positivisme ; M. Fernand Vandérem qui a fait, en publiant *la Cendre,* une entrée remarquée dans le roman. Moraliste, ce qui ne veut pas dire que son livre soit d'une morale irréprochable, l'auteur montre un esprit lucide et philosophique, plein de bon sens et d'ironie, auquel les travers de notre temps sont odieux. Il a mis en lumière un héros déplorablement moderne. Gilbert Mareuil passe sa vie à tromper ses maîtresses et à en être trompé : c'est un type d'égoïste et de jeune homme « veule ». Le romancier, je me demande pourquoi, s'est astreint à nous dire les vilenies de ce personnage en évitant soigneusement tout blâme ou tout éloge.

N'oublions pas de signaler ici une dissection subtile et

finement poussée de la sentimentalité. Sa portée est notable parce qu'elle part décidément en croisade contre *l'intellectualisme*. Je veux parler du *Valbert* de M. de Wyzewa. Le sentimental Valbert porte un cœur flottant, tourmenté, agité de désirs vagues et aboutissant toujours à la lassitude et au dégoût. C'est la description remarquable d'une âme malade, souffrant d'une affection essentiellement actuelle et, pour mieux dire, momentanée.

CHAPITRE IV.

LE ROMAN HISTORIQUE
PENDANT LA PÉRIODE CONTEMPORAINE.

—

Le roman historique s'est affirmé le plus indépendant. Il a traversé tous les courants sans se lier exclusivement ni essentiellement, soit au réalisme, soit au naturalisme, soit à la Révolution ou au prolétariat. Faisons exception toutefois pour les feuilletonistes, asservis aux passions populaires. Il semble que les outrageantes libertés prises par eux avec l'histoire en aient, pour quelque temps, détourné la plupart des romanciers de valeur.

Nous mettons hors de pair *la Momie* de Th. Gautier et *Salammbô* de G. Flaubert. Ce sont là moins des romans que d'habiles et curieuses reconstitutions des mondes disparus. L'homme y figure très peu ; il n'y intervient, comme on l'a remarqué, « qu'à titre de détail secondaire d'architecture ou pour servir de soutien à un peplum ou à une chlamyde ». Ces évocations n'en ont pas moins leur importance au point de vue esthétique, car elles sont faites avec patience, avec art, et témoignent d'une grande puissance imaginative. Mais elles relèvent plus de la science archéologique que du roman.

Fondé par Vigny, Mérimée, Hugo, exploité adroitement par Alexandre Dumas, le vrai roman historique a gardé la physionomie romantique de sa brillante jeunesse. Très

longtemps il répondit au goût français et au goût du XIX[e] siècle. George Sand et Balzac eux-mêmes n'ont point résisté à ses attraits. Nous rappellerons *les Beaux Messieurs de Bois-Doré* de la première et *les Chouans* du second. Une des branches du genre, le récit « de cape et d'épée », était bien conforme au génie de la race et il eut un succès considérable. Mais ce fut lui précisément qui, devenu la proie des feuilletonistes, y apporta les germes de ruine. Dans sa fièvre romantique, il poussait l'esprit à une telle hauteur de fantaisie qu'il négligeait la réalité des faits, altérait les documents et charriait les plus grotesques erreurs dans son mouvement endiablé.

Deux romanciers de grand talent, MM. Charles d'Héricault et Buet, à l'époque même où le réalisme triomphait, essayèrent de rétablir le respect de la fidélité historique et de rendre à ce genre, qui est bien une des conquêtes du XIX[e] siècle, son caractère précis. Leur œuvre demeura pour ainsi dire isolée, ce qu'expliquent plusieurs causes. Il faut, pour réussir ici, un travail constant, non seulement à l'effet de conquérir une érudition complète, mais encore afin que la science ne dessèche pas l'imagination. Cela découragea les imitateurs. De plus, il y avait, à l'heure où ils commencèrent d'écrire, assez longtemps déjà que le roman historique régnait et le goût français est fort changeant.

Nous avons prononcé le nom du romantisme. Pendant que tous les élans allaient au naturalisme, son ennemi juré, quelques chevaleresques tenants de l'ancienne école s'attachaient à en maintenir les traditions. Celui qui se fit

remarquer surtout par l'exaltation de son noble idéalisme fut, sans conteste, un de nos plus célèbres producteurs de romans historiques : Jules Barbey d'Aurevilly. Avant donc de définir les qualités dominantes de MM. d'Héricault et Buet, dont l'œuvre analogue fut postérieure, arrêtons-nous à l'auteur épique de *l'Ensorcelée* et du *Chevalier des Touches*.

Cet artiste sut, dans des scènes tragiques et saisissantes, imiter la manière de Walter Scott. De prestigieux tableaux évoquent les drames sombres dont le Cotentin fut le théâtre pendant la chouannerie. A côté de ces fresques se dressent des portraits d'un haut relief et d'une grandeur originale, logiques, complets et vivants. Dans *l'Ensorcelée*, sentiments exceptionnels et situations anormales se réunissent pour produire une impression de terreur qui est inoubliable. *Le Chevalier des Touches* témoigne d'une vigueur égale mais moins tourmentée.

Outre ces deux ouvrages, les productions les plus importantes de Barbey d'Aurevilly romancier furent : *Une Vieille Maîtresse*, *Une Histoire sans nom*, *Ce qui ne meurt pas*, *Un Prêtre marié* et *les Diaboliques*.

Admirateur de la force — tout comme Balzac dont il serait intéressant de le rapprocher — cet idéaliste de grande envergure fut un fort : il a vécu en guerre mortelle avec les idées de son temps et je pense bien que sa combativité naturelle eût regretté toute autre situation. Comme nous l'avons dit plus haut, ses romans sont d'épiques odyssées, fourmillant de vie et de passion. Cette dernière, il l'a introduite partout, dans ses analyses, dans ses peintures, dans

les paysages magnifiques et si suggestifs du *Prêtre marié*, dans les scènes de frénésie amoureuse que, voulant en inspirer l'horreur, il n'a brossées pourtant qu'avec trop de talent.

Dans le roman historique il garde une place à part, étant narrateur merveilleux, puissant metteur en scène et descriptif illusionnant. Ses caractères sont fortement trempés et ses « actions » conduites avec une maîtrise soutenue ; mais son exubérance indomptée, le choix qu'il aime à faire de personnages pris hors du monde réel, énigmatiques et horrifiants, ses métaphores hardies, ses vives antithèses et sa préoccupation constante du drame mêlé à l'existence, trahissent trop le romantique. Comme écrivain, tour à tour il séduit, entraîne, étonne et déconcerte. Il apparaît tantôt délicat et même raffiné, spirituel, ironique, aiguisé et cruel, élégant, mignard même, tantôt violent, brutal, emporté, prodigue de feux qui aveuglent.

De nobles qualités morales auréolent son nom : de significatifs travers imposent à l'admiration quelques réserves. Travailleur obstiné dans sa solitude fièrement pauvre, contempteur du médiocre et du vulgaire, dédaigneux de la vogue payée par des courbettes ou simplement par des faiblesses tolérées, Jules Barbey d'Aurevilly a représenté, à merveille, le type de l'homme de lettres intègre et indépendant. Mais son culte de l'idéal ne fut pas toujours éclairé. Ses affectations de dandysme et de diabolisme, sa haine acharnée et systématique du Présent, son aristocratie partiale, son catholicisme plus intransigeant dans ses déclarations que dans ses rencontres avec la passion, son goût immodéré du bizarre et du stupéfiant, viennent jeter

une ombre inquiétante sur le rayonnement de cette superbe figure littéraire.

La *Révolution* a été le domaine de M. Charles d'Héricault. Il l'a étudiée dans ses avants-coureurs et dans ses prémices, dans ses déchaînements et dans ses suites. Nul n'a mieux que lui démontré « qu'il est utile d'encadrer dans quelques détails de fantaisie le tableau vrai d'une société affolée de terreur et hébétée par l'esclavage, à la veille du jour où l'implacable despotisme, qui la détruit et lui enlève jusqu'au sentiment de sa propre conservation, va s'écrouler ».

Ces lignes éclairent la pensée dominante du romancier : c'est un ennemi né des excès révolutionnaires, et le tableau qu'il en tracera sera tout naturellement, et très justement, poussé dans les teintes les plus sombres.

M. d'Héricault « est un des auteurs de romans historiques qui ont le plus nettement accentué leur manière, et fait l'application la plus rigoureuse du genre, sans mélange aucun d'éléments étrangers... Evidemment très préoccupé de la méthode de Shakespeare et de l'art du moyen âge, il reproduit les époques, les journées historiques, les grands caractères d'une société, à l'aide des groupes multiples qui s'y agitent, aristocratiques, bourgeois, populaires, soldatesques. Tout en conservant la méthode qu'il veut faire prévaloir et en gardant le grand nombre et la variété des personnages, il a donné le plus de relief aux caractères principaux. Il a rendu la lecture du roman plus facile et l'intérêt des scènes plus continu » (1).

(1) F. GODEFROID : *Histoire de la littérature française.* Le XIX[e] siècle ; Prosateurs t. II.

Ses meilleurs romans historiques sont : *Thermidor*, publié en 1872 et qui comprend deux parties : ***Paris en 1794*** et ***Marie-Thérèse et dame Rose ; les Cousins de Normandie*** (1874) qui ont pour objet de décrire les fureurs révolutionnaires en province, comme *Thermidor* l'avait fait pour Paris ; ***les Mémoires de mon oncle ; En 1792 ; les Aventures de deux Parisiennes pendant la Terreur ; la Fille de Notre-Dame ; la Fiancée de la Fontenelle...***

La vie, le mouvement, la couleur sont, avec l'érudition, les qualités primordiales de ces études. Historien savant et informé, M. d'Héricault eut la chance rare de conserver, au milieu de ses travaux les plus absorbants et les plus arides, une imagination alerte, ardente, fougueuse même, quoique tempérée par le bon sens humoristique des Français de vieille souche. S'il s'est livré à des fouilles patientes de bénédictin, parmi les archives du Moyen-Age et de la Révolution, c'est qu'il ne voulait point s'exposer à faire passer des erreurs à la faveur de cette imagination vive et originale : l'esprit critique a toujours été son guide à travers les enchevêtrements d'intrigues, les changements de décors, le pêle-mêle des situations, des groupes, des coups de théâtre et des passions dont ses romans fourmillent. Ses personnages, qui offrent une si grande variété, qui sont dessinés avec tant de relief et de coloris, ne sont jamais faits ***de chic*** : ce sont bien les types du temps, pensant, agissant, se réjouissant, s'éplorant, en un mot, ce sont des « ressuscités ». Les détails les plus minutieux, sans distraire de l'ensemble, portent également ce cachet de vérité qui dégage des tableaux où ils figurent une impression définitive.

Quelqu'apparente confusion que ces fresques, nécessairement encombrées, semblent devoir présenter parfois, l'intérêt y est toujours soutenu, l'attention captivée par le va et vient des acteurs et par la dextérité du romancier à nous glisser dans ces milieux tumultueux sans nous y perdre. Ainsi surgit l'époque visée, dans toute sa tragique épouvante, ainsi les caractères s'imposent à notre mémoire, et l'art de M. d'Héricault comme styliste achève le charme.

En effet, cet écrivain a rendu au roman historique le prestige d'une langue élégante et colorée, débarrassée de l'emphase et du clinquant, raccourcie, harmonieuse et pittoresque. Il a réalisé son but, qui était de faire du roman historique « un instrument précis donnant une reproduction exacte, une véritable résurrection ».

C'est encore un vaillant artiste que M. Charles Buet, le père de nombreux romans d'histoire parmi lesquels nous désignerions comme les meilleurs : *le Crime de Maltaverne, l'Honneur du prince, Hauteluce et Blanchelaine, Madame la Connétable, le Roi Charlot, Philippe Monsieur, les Chevaliers de la Croix blanche.* Le souci du style n'entrave pas, chez leur auteur, celui de l'exactitude. De plus, il a généralement choisi, comme milieu de prédilection, sa terre natale, la vieille Savoie, qu'il connaît bien. Il l'a fait revivre à tous les âges, tantôt en pleine barbarie farouche des premiers siècles, tantôt plongée dans les raffinements luxueux des heures de décadence. Il nous a reconstitué ces fastes évanouis, avec un entrain, une verve picturale, une élévation de pensée dignes d'être notés. M. Buet est

parfois un excessif. Ne nous étonnons pas si certaines couleurs aveuglent dans ses descriptions, si, trop volontiers, les tueries, les massacres, les drames sanglants et horribles s'enlèvent sous sa plume, parmi les décors fantastiques, en charges triomphales. Mais comme il sait bien associer de palpitantes fictions aux peintures des grandes passions du Moyen-Age et de la Renaissance ! Il varie sans cesse ses aspects et ses nuances ; il a l'imprévu et le nerf, il démêle les détails vrais au milieu des documents embrouillés, et tout cela, dans sa langue riche et souple, vivante et étincelante, amuse, entraîne, passionne.

M. Charles Buet, nous l'espérons bien, n'a pas renoncé au genre du ***Roi Charlot,*** malgré le bonheur avec lequel il a, en écrivant ***le Péché,*** abordé le roman psychologique. C'est une étude pleine de pénétration et de vie, mais sérieuse, douloureuse même.

Raymond d'Ayguières est un vaniteux, un inutile, un lâche très caractérisé. S'il n'a pu s'évader des liens du péché qu'aux approches de la Fin, c'est pour avoir manifestement repoussé mainte grâce octroyée par Dieu. Il a vu la foudre tomber sur son amour coupable, et cela ne l'a pas corrigé; il a vu la misère morale et physique de la détraquée qui le perdit, et cela ne l'a pas corrigé ; il a vu de près une mort épouvantable et vengeresse, et cela ne l'a pas corrigé. Les sentiments d'honneur humain, d'amitié, pas plus que la voix de Dieu, n'ont pesé victorieusement, mis en balance avec sa fièvre charnelle.

Le romancier a rempli sa tâche. Il a prouvé que Dieu

seul est le remède nécessaire et possible à l'incurabilité de certaines maladies de l'âme : il nous a montré l'horreur du péché, sans oublier la discrétion exigée d'une plume catholique. *Le Péché* pourra produire grand bien : il fera réfléchir ; c'est une belle et grave apologie de la confession. Comme l'auteur le dit justement dans sa préface, « ce livre expose des vérités humiliantes pour l'orgueil humain, il invoque des atténuations misérables pour des fautes viles, il exhibe toutes les laideurs et tous les ulcères dont pâtit notre honteuse faiblesse. Ah ! le vice qu'il dépeint n'a pas de couleurs séduisantes ni d'excuses littéraires ou artistiques ! C'est *la viande* et sa pourriture, le relent fétide, l'aspect répugnant : le baiser n'y est qu'un poison subtilement distillé par des lèvres où déjà fermente la dissolution prochaine et dont le parfum âpre déguise à peine l'odeur abjecte ».

Quant à M. d'Héricault, il a réussi, dans deux productions des plus attrayantes, *les Noces d'un Jacobin* et *Une Reine de Théâtre,* à rajeunir le roman historique en lui infusant une sève railleuse originale. S'il se détourne de cette voie, c'est pour se constituer, dans le roman actuel, le représentant de l'école des vieux humoristes français. *La Comédie des Champs* et *Une Veuve millionnaire* sont, à ce point de vue, très attachants. La verve et la tournure d'esprit du romancier, ses facultés si puissantes d'imagination et son analyse aiguisée, se sont réunies pour réaliser dans *la Comédie des Champs* une fort piquante succession d'événements, mariée à une observation vraie des types et à une juste entente des sentiments. Le cadre du récit,

cette sérieuse et monotone « vie des champs », ce mélange d'existence familière et d'existence seigneuriale, est posé avec une précision et un art des nuances qui font ressortir très finement l'élévation émouvante ou l'irrésistible drôlerie des épisodes.

Pendant longtemps ces deux écrivains, en leur adjoignant — à un degré inférieur il est vrai — Henry de la Madelène *(la Fin du Marquisat d'Aurel)* (1) et le vicomte de Poli, furent presque seuls à personnifier le roman historique en lui conservant le caractère romantique de ses débuts. Il semble qu'au cours de ces toutes dernières années, la manie documentaire, éveillée sous l'influence du naturalisme, ait ramené l'attention vers les restitutions fictives du Passé. Un cachet bien différent les signale à notre curiosité. La poésie, la passion, le romanesque y font place à des prétentions de véracité, à des affectations d'exactitude, de stricte précision et d'authenticité. D'autre part, nous pourrions rappeler une heureuse tentative de M. Paul Perret qui, dans *Manette André*, a voulu renouveler le roman d'histoire par un grand afflux de psychologie. C'est l'âme humaine surtout qu'étudie M. Perret, pour qui l'histoire est simplement un cadre. Idée neuve et poignante, composition ferme, aspects variés, tels sont les mérites dominants de *Manette André;* ajoutons-y le

(1) On peut rapprocher du nom de Henry de la Madelène celui du comte Gaston de Raousset-Boulbon, dont il écrivit la vie. Le comte de Raousset-Boulbon, mort héroïquement à trente ans, a laissé une œuvre de haute envergure : *Une Conversion.*

dramatique intense, l'intérêt psychologique du sujet : la « peur » pendant la Révolution.

Viendraient ensuite, parmi les œuvres avant tout imaginatives, certains récits de MM. Cahun *(Hassan le Janissaire, la Tueuse)* ; A. Filon *(Renégat, l'Élève de Garrick)*; Ernest Daudet *(Mlle de Circé)* ; Adolphe Badin *(Minine et Pajoski)* ; André Theuriet *(la Chanoinesse)* ; Mme Jane Dieulafoy *(Frère Pélage, Volontaire,* etc.); Gilbert-Augustin Tierry *(le Capitaine Sans-façon, Marfa, la Savelli,* etc.) ; Mme Stanislas Meunier *(le Roman du Mont St-Michel)* ; Mme James Darmesteter *(Marguerites du temps passé)* ; Paul Gaulot *(Un Ami de la Reine)*; A. Tabarant *(l'Aube)* ; R. Auvray *(les Gens d'Epinal)* ; F. Marion Crawford *(Zoroastre)* ; E. Gebhart *(Autour d'une Tiare)* ; Jean Bertheroy *(Ximénès, le Mime Bathylle)* ; Jean Lombard *(Un Volontaire de 1792)* ; Ch. Foley *(Cœur de Roi)* ; G. Lenôtre *(Rédemption)* ; le comte Albert du Bois *(Amours Antiques)* ; etc. Leur caractère, avant tout exotique, nous retiendra bientôt devant les curieux ouvrages de Mme Judith Gautier.

Quelques romans, sans être des romans historiques proprement dits, ont frappé les lettrés par leur note toute particulière : ***Les Rois*** de Jules Lemaître, ***Misère royale*** de Robert Scheffer, ***le Crépuscule des Dieux*** d'Elémir Bourges, et d'autres encore font allusion à des événements contemporains, mettent en scène de hauts personnages politiques dont le masque peut être soulevé, et méritent, par l'art incontestable qu'ils révèlent, une mention tout à fait spéciale.

Je viens de nommer M. Bourges. Ceux qui goûtent les œuvres supérieures me sauront gré de leur signaler un roman magistral du même auteur : *les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*.

Peut-être y aurait-il lieu, enfin, d'exposer ici la surprenante abondance, à l'heure actuelle, des mémoires du temps passé, des souvenirs militaires surtout, et particulièrement encore de ceux qui émanent des généraux ayant vécu sous le premier Empire. C'est une vraie invasion de reconstitutions patientes, de « journaux », d'études à la fois anecdotiques et documentaires. Mais comme tous prétendent répudier la fiction et s'en tenir à la simple vérité, *basée sur preuves,* nous n'avons pas à les consigner ici.

CHAPITRE V.

LES GENRES SPÉCIAUX DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN.

—

A côté de l'évolution caractérisée par les grands courants réaliste, impressionniste, naturaliste, psychologique et idéaliste, le roman français contemporain a présenté un phénomène particulier : c'est la diffusion rapide et croissante des « genres spéciaux » ou plutôt des romans de mœurs et de milieux déterminés. Notre travail nous paraît donc réclamer un aperçu des différents rameaux qui, l'un après l'autre ou concurremment, ont poussé sur l'arbre romanesque si puissant dans ses racines et si touffu dans ses frondaisons : roman mondain et roman rustique, roman de voyages et roman exotique, roman militaire, roman ecclésiastique, scientifique ou archéologique, roman symboliste et décadent, roman enfantin, etc... Le roman « vertueux » et le roman chrétien d'une part, le roman gai et goguenard de l'autre, si accusés tous deux dans leur physionomie, forment, à leur tour, des catégories spéciales.

Quelles sont les causes de ce phénomène ?

Il en est de générales, comme l'esprit de division créé par la Révolution et les groupements nouveaux que chercha le développement de l'orgueil humain. Il en est de particulières, que nous avons déjà signalées : l'invention du roman-feuilleton surtout, qui, s'adressant à d'innombrables lecteurs, chercha naturellement à séduire les groupes et

les agglomérations d'individus unis par une communauté de goût ou de profession.

Nous avons exposé plus haut l'action exercée, dans ce sens, par les écrits de Balzac et même par ceux de George Sand. Ajoutons-y les exigences progressives des lecteurs, la tyrannie de leur esprit blasé qui, excité par les prodiges extraordinaires que les sciences ont réalisés dans ce siècle, a voulu et veut de plus en plus se rendre compte du pourquoi des choses et connaître celles-ci jusqu'en leurs plus minutieux détails. Ne pourrait-on pas faire entrer également en compte les facilités que la spécialisation du roman apporte au romancier? Elle restreint le champ imposé à son observation, exige moins de facultés généralisatrices, moins de vues d'ensemble et moins de capacités diverses; elle s'adapte plus aisément aux préférences et aux aptitudes personnelles de chaque auteur, lui permet de se documenter avec d'autant plus de rapidité et de perfection sur son sujet, qu'il peut éliminer plus d'éléments étrangers ou indifférents. Nous aurions à creuser ces causes, et plusieurs autres encore, s'il ne fallait nous borner.

§ I.

Le roman mondain.

—

Étrange anomalie! A mesure que notre société se démocratise davantage, à mesure que les classes élevées — réserves faites pour de nobles exceptions — montrent une

faiblesse plus accentuée pour l'imitation des classes moyennes — et même des basses — dans leurs travers, leurs goûts, leurs divertissements, ou plutôt dans le laisser-aller qu'elles apportent à se divertir, à mesure même que l'hostilité des masses populaires envers les détenteurs des richesses et des hautes positions sociales devient plus intransigeante, il se manifeste une curiosité plus passionnée vers le « grand monde » et vers tout ce qui le touche (1).

(1) M. Charles BIGOT a publié, dans la *Revue de Paris*, sous le titre de *« le Monde et ses détracteurs »*, un article paradoxal et curieux dont nous extrayons quelques idées. Tout le monde, dit-il, médit du monde, et personne, à peu près, ne s'en passe. On l'accuse et on le recherche. Tous les reproches qu'on lui adresse sont fondés, et tous sont injustes. C'est qu'on vient lui demander d'être ce qu'il n'est pas, ce qu'il ne veut pas, ce qu'il ne peut pas être. Il n'a pour but ni l'amour, ni la famille, ni l'amitié, ni les services à rendre. Son unique affaire à lui, c'est la sociabilité. Il réunit les hommes. Il veut qu'ils trouvent plaisir à cette réunion, il a tout réglé en vue de ce plaisir ; — le reste ne le regarde pas. On lui reproche d'être léger et vain : il lui faut être tel, sous peine de tomber dans l'ennui ; on lui reproche d'être accueillant : nous ne trouvons jamais qu'on le soit trop pour nous ; on lui reproche d'être indulgent aux faiblesses humaines : s'il l'était moins, il ne durerait pas vingt quatre heures ; on lui reproche d'attacher plus d'importance aux petites choses qu'aux grandes, aux vêtements ou aux apparences qu'aux mérites cachés : c'est qu'il n'a pas le temps de dépasser les apparences ; on lui reproche de faire plus de cas d'un causeur brillant que d'un savant : c'est qu'il retire grand plaisir du premier et aucun du second ; on lui reproche de mettre les qualités de l'esprit au-dessus de celles du cœur : c'est qu'il est logique, l'esprit et non le cœur étant le lien des hommes réunis pour

Voilà ce qui explique, en partie, le développement qu'a pris le roman de mœurs mondaines, depuis les optimistes rêveries de M. O. Feuillet. Il a laissé peu d'héritiers des illusions et du parti-pris enthousiaste qu'étalaient ses premiers livres, l'auteur de *Sybille !* Je ne vois guère que M. Léon de Tinseau, le conteur gracieux mais se négligeant trop de *Montescourt*, de *l'Attelage de la Marquise*, de *la Meilleure Part*, de *Charme rompu*, de *Ma Cousine Pot-au-feu*, etc., pour qui la vraie noblesse, la noblesse idéale constituée par la naissance, par le ton et les sentiments, semble encore exister uniquement. Cela fait de lui plutôt un romancier « aristocratique » qu'un romancier « mondain ». M. de Tinseau est précisément tombé dans le même défaut que son prédécesseur. La trame et les décors de ses récits sont souvent uniformes et poncivement distingués : ses personnages paraissent également conventionnels dans leurs grâces, dans leurs perfections, dans leurs vertus

quelques heures dans un salon ; on lui reproche d'être banal : la banalité se confond avec la sociabilité ; on lui reproche d'être médiocre dans ses jugements esthétiques : il aurait péri depuis longtemps s'il avait placé plus haut son idéal ; on lui reproche d'être égoïste : il ne l'était pas, encore une fois, il ne pourrait exister ; on lui reproche d'aimer les heureux, le luxe, ce qui brille : que ferait-il des malheureux et des pauvres ? Quand on lui reproche, enfin, de n'être pas une école de vertu, c'est qu'on oublie que jamais le monde n'a prétendu avoir charge d'âmes...

On pourrait, nous semble-t-il, répondre à M. Bigot, que tout cela prouve, avec la plus claire évidence, qu'un *monde* établi sur de telles bases ne peut exercer qu'une action mauvaise et doit, conséquemment, être surveillé et combattu.

héroïques ou dans leurs vices élégants. Un trop grand nombre d'œuvres aimables et faciles ont permis au romancier de noter hâtivement la situation qui lui paraît convenir à la noblesse, en notre siècle déclinant. Observateur ingénieux, les mœurs provinciales, les milieux aristocratiques ont été rendus dans maint de ses livres avec un réel bonheur. La clarté de ses idées, l'aisance de sa langue, sa sensibilité et je ne sais quel humour légèrement caustique donneraient aux romans de M. de Tinseau une valeur littéraire, si des invraisemblances fréquentes et l'abus du romanesque ne se rencontraient chez lui avec d'étranges négligences de composition.

Les fantaisies indulgentes et insouciantes de M. Gustave Droz et de M. Ludovic Halévy, contemporains d'O. Feuillet, séparent les fictions sereines de celui-ci et celles de M. de Tinseau, des observations pessimistes et amères de MM. P. Hervieu, Rabusson, H. Lavedan, Gyp, Donnay, etc. M. Droz sans doute a écrit des romans d'intrigue, mais c'est surtout comme auteur de *Monsieur, Madame et Bébé* et des croquis publiés sous les titres d'*Entre nous* et de *Sous l'Éventail* qu'il est connu. On voit avec raison, en lui, un vrai dilettante du XVIII[e] siècle, un disciple de Crébillon fils, qui excelle dans l'art de mugueter autour du vice et de voiler, à l'aide de sous-entendus, une préoccupation libertine presque constante. Comme analyste de l'amour paternel, il a trouvé des choses très fines et d'une sentimentalité charmante, quoiqu'affadie. Quant aux épanchements conjugaux, il n'a su les peindre qu'en leur donnant l'allure et le ton des bonnes fortunes. Mais il est passé maître dans les pastels

frivoles et légèrement railleurs, où les travers, la liberté des caprices et des mœurs dans une société raffinée et corrompue, sont évoqués à grand renfort de grâces apprêtées et mignardes. M. Droz fut un ingénieux et un habile : il a eu le don d'apercevoir et de rendre toutes les nuances insaisissables du caquetage et des manèges mondains. L'élégante Parisienne a rencontré en lui un analyste subtil et un portraitiste à la fois perspicace, sympathique et presque complice. Sa phrase alerte et « talon rouge » s'émeut et s'attendrit à l'occasion ; *Tristesses et Sourires* nous en sont garants.

Combien pourtant la virtuosité de M. Droz semble vieillie quand on lit M. Ludovic Halévy ! Renommé pour certaines études parisiennes acérées et typiques (*M. et Mme Cardinal, les Petites Cardinal*, etc), celui-ci l'est encore comme auteur de *l'Abbé Constantin*, de *Princesse*, d'*Un Mariage d'amour*. Il passa longtemps pour le représentant le plus naturel, dans le roman, de l'esprit parisien avec ce qu'il comporte de philosophie souple et détachée, de verve acidulée, d'observation malicieuse. Certes, M. Halévy perce à jour le vide et la réelle pauvreté morale de ces silhouettes qu'il sait camper avec tant d'adresse. Mais il ne paraît pas que cette laideur l'attriste ou l'indigne, car il n'a aucune sévérité pour le mal aimable.

C'est, à la fois, un romancier romanesque et un boulevardier éprouvé, qui possède à merveille la science des modes du jour, mais qui ne manque ni d'émotion ni de bon sens. Employant ses facultés avisées à surprendre la psychologie du monde des courses, du fumoir et du club, il

sait aussi démonter adroitement les rouages complexes qui se meuvent dans la tête versatile d'une jeune Parisienne de la noblesse viveuse ou de la haute finance.

Son livre le plus célèbre, *l'Abbé Constantin,* restera comme le type du roman optimiste et conventionnellement bénisseur. Quel pauvre prêtre que cet abbé ! Comme elles s'amusent de sa simplicité — en dépit de leur respect affiché — les jolies Américaines ! Faux, romanesque jusqu'à la fadaise, mais excellent comme mise en scène de futilités « select », l'ouvrage fut un des gros succès de librairie durant nos dernières années. Cela est symptomatique.

On se souvient peut-être que nous avons constaté une sorte de désir inconscient de marcher avec l'opinion, dans le pessimisme subit des dernières productions d'Octave Feuillet, et surtout dans celui d'*Honneur d'Artiste*. Il s'y découvrait d'une sévérité inattendue à l'égard des marionnettes pimpantes qu'il avait tant adulées. Une expression empruntée à ce volume fit fortune ; celle qui stigmatisait « les conversations à faire rougir un singe » tenues par de jeunes patriciennes évaporées. Exagérez beaucoup cette nouvelle tendance — à peine indiquée — du bon Feuillet ; mais remplacez l'indignation, chez l'observateur, par une impassibilité hautaine et cruelle : vous aurez le caractère général des études de MM. Paul Hervieu, Henri Lavedan, Gyp, et, surtout, vous trouverez la note littéraire apportée par H. Henry Rabusson (1).

(1) Rappelons ici ce qui a été dit plus haut des romans mondains de MM. Paul Bourget, Marcel Prévost, etc. Nous verrons de

D'abord épris exclusivement d'analyse et de psychologie, M. Paul Hervieu a, dans ses romans récents, *Peints par eux-mêmes* et *l'Armature,* dirigé la pointe de son esprit mordant vers les tableaux de la haute vie. Intellectuel hardi et personnel, descriptif sans émotion, satirique pince-sans-rire, il met en scène ses personnages et les décompose froidement, implacablement, sous l'empire d'un pessimisme méprisant et dédaigneux. Ils n'ont ni sentiments ni passions: mais des vices, des caprices, des fantaisies. Ces galeries de portraits, si sévère et si prévenu que le peintre puisse paraître, frappent par leur fidélité et par leur ironique ressemblance. Non seulement il n'intervient ici aucune indulgence, aucune faiblesse ou tolérance pour les travers brutalement étalés ; mais, de plus, il saute aux yeux que l'auteur voit, dans les salons de ces jouisseurs corrompus, moins encore d'imbéciles que de fripons. Tous se tiennent et sont pris dans l'engrenage de l' « *auri sacra fames* ».

Ici, ne négligeons pas une remarque qui s'adresse aussi bien à Gyp, à MM. Lavedan et Rabusson qu'à M. Hervieu.

Cette classe sociale qu'ils flétrissent, ce n'est point « le grand monde » pris dans son sens général. C'est une infime partie de ce dernier. C'est une coterie qui, absente de toute haute préoccupation, vit uniquement pour « aller aux courses, au Bois, aux premières, qui se compose de vieille noblesse, de noblesse récente, de noblesse achetée, de haute bourgeoisie, de boursiers, d'étrangers, etc... » (1)

même que, dans ses dernières œuvres, Guy de Maupassant aborda, lui aussi, la psychologie des « âmes mondaines ».

(1) M. JULES LEMAÎTRE : *les Contemporains.*

Écume particulière aux grandes capitales ou aux villes de plaisirs et dont l'importance ne doit pas être exagérée. M. Hervieu, en cravachant ces fantoches et ces coquins déguisés, n'a pas assez évité la généralisation — non plus que certain maniérisme dans la pensée ni quelques fâcheuses affectations de style.

Ce sont surtout des imbéciles qui évoluent au cours des scènes originales et corrosives de M. Lavedan : *le Nouveau Jeu, la Haute, leur Cœur, leur Beau Physique, les Marionnettes,* etc. Cet écrivain semble parfois suivre la voie d'H. Monnier, en transposant les milieux. Il adapte au monde des « cercleux » et des « soupeurs » les procédés de notation dialoguée, brève et comme phonographique, que l'auteur de *Joseph Prudhomme* appliquait au monde des petits bourgeois et du petit peuple.Seulement il y ajoute une intensité raccourcie et une « veulerie » amusante qui est tout à fait récente. Ces viveurs, corrects et maquillés, mais cassés, inutiles, menant à grandes guides une existence bête et oisive, tuant le temps à l'aide de divertissements de crétins, sont cloués au pilori par l'exactitude cruelle et déconcertante de leur interprête. Moraliste et philosophe, M. Lavedan est, plus encore, un maître satiriste : il y a la morsure d'un Juvenal dans certains de ses mots, épouvantables sous leur aspect tranquille et inconscient. Mais ces croquis à l'emporte-pièce participent d'un art très raffiné, qu'il faut être au courant des dernières grimaces boulevardières pour savourer. C'est là peut-être leur grand désavantage : ils sont d'une actualité trop instantanée pour intéresser beaucoup les générations qui suivront, et leur

cadre, trop restreint, n'embrasse qu'une partie presque négligeable de la société.

L'Éducation d'un Prince de M. Donnay est venu démontrer que cet inconvénient n'est point pour arrêter les émules de M. Lavedan.

Ceux-ci, ainsi que M. Paul Hervieu, paraissent vouloir garder, dans les scènes qu'ils retracent, l'attitude donnée aux deux philosophes dans *l'Orgie romaine* de Couture. Gyp, elle, est évidemment « du monde » et poursuit surtout un but : plaire. Aussi a-t-elle sa place naturelle parmi les romanciers mondains. Elle crayonne avec esprit et grâce les élégances courantes, et, à l'instar de l'auteur des *Marionnettes*, photographie « les mannequins vêtus d'étoffes anglaises ou habillés chez Worth » qui l'entourent. Sans avoir la même cruauté, il se dégage, de ses nombreux romans, une impression marquée de pessimisme et de mépris. *Autour du Mariage, les Séducteurs, le Petit Bob, Mlle Eve, Mlle Loulou, le Mariage de Chiffon, Leurs Ames*, et tous les autres, laissent une sensation indéfinissable de dégoût, de colère et de fatigue. Gyp étudie l'homme, l'amour, la société, dans ce qu'ils ont de plus faux et de plus cynique, de plus apprêté et de plus licencieux, « de plus faisandé » en un mot. Dans ces groupes archi-légers, les passions sont de la dernière brutalité et les allures d'une impudeur peu déguisée. « Elle fait parler, selon M. Anatole France, dans une infinité de spirituels dialogues, tout un monde de viveurs et d'oisifs, et il ressort de tant de légers discours, que l'homme est, à l'état civilisé, un vain, grossier et ridicule animal ». Une telle conception, si généra-

lisée, inspire la tristesse. Les images libertines, les conversations lestes, les mots « roides » n'arrêtent point la plume de cet étrange Gyp. A côté de véritables inconsciences sous ce rapport, on trouve chez elle de la verve, de la sensibilité et, malgré tout, dans *le Petit Bleu,* dans *Chiffon* ou dans *Leurs Ames,* par exemple, une idée élevée de l'amour vrai.

Mais le vrai romancier du *high life* — en ce sens qu'il peint non plus précisément les « gens qui font la fête » mais cette partie de la Société contemporaine qui se réunit plutôt pour « paraître » que pour « s'amuser » — c'est M. Henry Rabusson. Celui-ci reste un pessimiste relativement modéré. On l'a souvent relié à l'auteur de *M. de Camors,* probablement parce qu'il a très peu de rapports communs avec lui. Qu'est-ce en effet, au point de vue du génie d'un écrivain, que le choix des mêmes milieux ? Et d'ailleurs, les milieux sont-ils identiques ? Nous connaissons le monde de *Sybille,* de *Julia de Trécœur,* du *Roman d'un Jeune Homme pauvre,* etc. Eh bien ! comparons-le à celui que M. Rabusson nous décrit. Ecoutons l'auteur lui-même :

« Voyez-vous, le monde n'a sa raison d'être qu'avec le luxe et par le luxe ; c'est une association pour le plaisir ou ce n'est rien. Et il en a toujours été ainsi quoiqu'on dise. L'amour, l'intelligence, le talent, l'esprit même, tout cela non seulement peut se passer du monde, mais a toujours vécu hors de lui, loin de lui, sauf par accident. Ce qu'il lui faut, c'est un dévergondage élégant d'esprit et de mœurs n'excédant pas les limites de la tenue ; il n'aime pas le vice

parce que le vice est salissant ; mais sa morale, toute en surface, repose sur des principes pour rire, qui seraient de pures niaiseries, n'était la nécessité de maintenir un certain décorum dans toute assemblée nombreuse, où la licence dégénère forcément en grossièreté... »

On conviendra que si les deux sociétés sont extérieurement semblables, il y a une formelle opposition entre la façon dont le monde est envisagé par Octave Feuillet et celle qui distingue l'auteur de ***Mme de Givré,*** du ***Roman d'un Fataliste,*** de ***Dans le Monde,*** de ***l'Aventure de Mlle de St-Alais,*** d'***Hallali, d'un Bon Garçon***, de ***Moderne,*** etc. Autant le premier était optimiste — sauf par exception — autant les vues du second sont d'un désabusé froidement misanthropique. M. Rabusson a reproduit les mœurs en question avec finesse et avec vérité ; par conséquent, sans la part de conventionnel qui nous choque chez son prédécesseur. Il n'a jamais été un instant ni ébloui ni même étonné par ce monde, qui pourtant lui plaît parce qu'il lui sait gré de poser avec tant d'insouciance fringante et tant de bonne volonté devant son objectif. C'est, de plus, un écrivain de langue correcte, d'une tenue distinguée, en dépit des brutalités qu'il recueille au cours de ses investigations. Car la société composite qu'il s'est donné mission de fixer est étrangement trouble : on n'en peut agiter la surface sans y faire monter la vase. L'originalité de M. Rabusson est de voir, sans illusions, ces groupes aux apparences parfois séduisantes, de les voir vides et nuls, de mettre en lumière leur sensualité, leurs galanteries, leur vanité, leur curiosité... mais toujours avec un glacial mépris, avec une sobriété

dédaigneuse des grands gestes, avec la sécheresse d'un observateur philosophe et fataliste qui sait être moraliste amer, mais non ému. Aussi trouve-t-on chez lui, à un très haut degré, la haine du romanesque.

En terminant ces notes sur le « roman mondain » une remarque loyale doit être faite. La plupart des auteurs que nous venons d'interroger font regorger leurs fictions de personnages nobles ou titrés. Mais il ressort de tous leurs écrits qu'ils ne connaissent pas du tout *la véritable* aristocratie française dans sa vie ordinaire. Ils n'en connaissent que l'écume, les irréguliers, ce qui s'est sali au contact des filles et des juifs ; quant à la bonne société religieuse, intelligente, charitable, ils l'ignorent ou la négligent. Cependant que de noms, au moment où j'écris, se pressent dans ma mémoire, qu'il suffirait de citer pour évoquer immédiatement le mot du fabuliste : « Ah ! si les lions savaient peindre ! »

§ II.

Le roman rustique.

—

Depuis les « bergeries » de G. Sand et *les Paysans* de Balzac, le goût du roman champêtre a toujours été se développant en France. On prit d'abord intérêt aux croquis bretons d'Emile Souvestre et aux braves gens de la Creuse, mis en scène avec tant d'attrayante simplicité par Jules Sandeau. Mais il est certain que jamais le souci des milieux agrestes et régionaux n'a dominé plus qu'aujourd'hui.

Que l'on songe aux rustres de Léon Cladel et de Jean Richepin, aux méridionaux d'Alphonse Daudet, aux Alsaciens d'Erckmann-Chatrian, aux normands de Flaubert et de Guy de Maupassant... Chez ces écrivains, pourtant, le paysage est encore au second plan : tantôt l'homme occupe le premier, tantôt l'intrigue du récit monopolise l'attention. Or, nous verrons tout à l'heure que, dans ces toutes dernières années, divers romanciers ont pu mériter spécialement le nom de *rustiques*, sans qu'ils aient prétendu d'ailleurs se constituer en groupe. Ils aiment, eux, la nature pour elle-même et lui accordent une importance primordiale dans leurs œuvres. Les personnages qu'ils conçoivent n'ont pas de raison d'être, si ce n'est d'animer les coins de terre formant le vrai sujet de tous les tableaux où ils figurent. En même temps que la prédilection pour les peintures campagnardes se généralisait, on put constater une marche en avant de la vérité et de la probité descriptives ainsi qu'une méfiance plus grande à l'égard des types de convention. Négligeons les mannequins lugubres et disloqués de M. Zola. Après un coup d'œil donné aux *outlaws* de MM. Richepin et Léon Cladet, si nous comparons les paysans de MM. E. Pouvillon, G. Beaume, J. de Glouvet et André Theuriet à ceux de G. Sand, nous verrons combien les premiers l'emportent en réalité et en justesse psychologique !

Il y a plus d'une similitude entre M. Richepin et Léon Cladel. Le premier est surtout un naturaliste, dans le sens d'*instinctif*, le second fut un visionnaire aux aspirations

socialistes : mais tous deux sont demeurés romantiques (1), analysant l'extraordinaire, tout ce qui est exubérant, outrancier et révolté, tout ce qui, en un mot, tranche violemment sur l'existence régulière et acceptée.

Les œuvres de M. Richepin, *la Glu*, *Madame André*, *Césarine*, *Miarka la fille à l'ourse*, *le Cadet*, *l'Aimé*, accusent des goûts et des aptitudes fort diverses. Elles permettent de reconnaître chez leur auteur cette personnalité double et antithétique qu'il s'est lui-même reconnue : on y surprend le touranien, le zingari aux instincts sauvages, aimant éperdument la nature et l'indépendance, le chantre des êtres déclassés et nomades, le curieux épris du clinquant, du fantastique, et même du tapage et du scandale, l'investigateur passionné des monstruosités et des anomalies morales ou sociales ; et puis, par une bizarre rencontre, on y découvre un normalien qui sait ses auteurs, un rhéteur dont l'esprit cultivé se perd en sophismes brillants et qui généralise avec frénésie ou s'amuse à des virtuosités déroutantes.

Cette duplicité se reproduit dans son style. Une richesse savoureuse mais excessive s'unit à une souplesse parfois changée en lourdeur. Des descriptions enflammées et minutieuses, avec des surcharges pédantes, un faible pour les mots recherchés, sonores et éclatants, une tendance aux lieux communs « à tirades », tout cela sert à la mise au

(1) Avec Barbey d'Aurevilly, avec MM. C. Mendès, Jean Rameau et plusieurs autres, ils ont prolongé jusqu'à nous quelques-unes des traditions de l'école romantique.

jour de sentiments exagérés. Chaque fois qu'apparaît l'amour de la nature créée et des paysages ensoleillés, on est sous le charme. Par contre, combien souvent surgit le pessimisme voulu et factice, se répandant en brutalités, en gros mots, en trivialités grossières ! Le poète « qui voit obscène », au dire de M. J. Lemaître, se pose en cynique, et nous avons alors un produit contradictoire où le matérialiste étouffe le romantique...

L'idée sociale surtout — en dépit du goût littéraire — a tourmenté Léon Cladel et ceux, parmi ses romans, qu'elle a imprégnés, sont loin d'être les meilleurs. Je n'en veux d'autre preuve que *Kerkadec, garde-barrière*... Les titres seuls de ses livres dénoncent déjà l'homme qui cherche, par une poursuite a[illegible]arnée du singulier, à éviter le banal : *les Va-nu-pieds*, *N'a-q[illegible]'un-œil*, *Montauban-tu-ne-le-sauras pas*, *la Fête votive de Sa[illegible]t-Bartholomée-porte-glaive*, *Celui de la Croix-aux-bœufs*, [illegible] *Bousc[illegible]assié*, etc... En lisant ces intitulés nous comprenons p[illegible]oi l'on tient parfois Léon Cladel pour l'artisan des phr[illegible]ses les plus longues du roman français.

Sa prédilection pour les héros monstrueux e[illegible] horrifiants est significative, comme le sont aussi les accum[illegible]lations de sang et de mystères dont il aimait à encombre[illegible] ses productions. La réalité se déforme chez lui dans des pro[illegible]ortions plus étonnantes encore que ne le sont les grossissemen[illegible]ts de V. Hugo et de M. Zola. Son style raboteux, pléthoriq[illegible]e, embroussaillé et inextricable, bien que fortement charpe[illegible] et rutilant de coloris, accuse une fois de plus le romantiqu[illegible] échevelé.

Riche d'imagination symbolisatrice, habile à préparer des scènes qui saisissent et épouvantent, Cladel ne s'est guère soucié de morale plus que de correction. Son originalité farouche, sa franchise fougueuse et sa verve effrénée ignorèrent la simplicité. Tout ce qui est humain, dans le sens de proportionné, lui échappa : il fut l'opposé d'un analyste.

Nous réserverons, parmi nos contemporains, une place à part à M. André Theuriet, dont les premières œuvres ont fait le meilleur disciple de G. Sand et de J. Sandeau, ainsi qu'à M. Ferdinand Fabre. Ce dernier, en encadrant agrestement les mœurs ecclésiastiques, s'est taillé un domaine personnel.

A leurs côtés, quelques autres marquent et nous retiennent à plus d'un titre.

Signalons, avant tout, un mort bien sympathique : Jules de la Madelène, auquel on doit un des premiers et des meilleurs romans de mœurs méridionales : *Le Marquis des Saffras* (1855). « L'auteur, dit M. Ed. Biré, fut un écrivain hors ligne et un artiste accompli. Il n'excelle pas seulement à faire marcher, agir et parler ses personnages, (le dialogue chez lui atteint souvent la perfection); il possède aussi au plus haut degré le sentiment des foules, de ces foules méridionales, mobiles, passionnées, enthousiastes, ardentes à toutes les luttes... Aux yeux de la plupart des lecteurs, c'est l'auteur de *Numa Roumestan* et de *Tartarin de Tarascon* qui a découvert le *midi*, qui lui a donné ses lettres de grande naturalisation dans la littérature au XIXe siècle. L'honneur de cette découverte, si découverte il y a,

appartient non à M. Alphonse Daudet mais à Jules de la Madelène. Dans le potier Espérit, le maire Tirard, le lieutenant Cagolis, le poète Perdigalet, dans vingt autres personnages encore du *Marquis des Saffras* il y a une originalité franche et vraie, un naturel et une variété qui ne se rencontrent point au même degré dans Tartarin, Numa, Bompard, etc. Les héros de M. Alphonse Daudet sont des caricatures faites de chic : ceux de Jules de la Madelène sont des portraits de maître. »

Ajoutons ici le jugement porté par Barbey d'Aurevilly sur Espérit, le personnage principal du *Marquis des Saffras* : « Dans la littérature contemporaine nous ne connaissons rien de plus habilement et de plus finement tracé que ce caractère d'Espérit, ce génie de village venu en pleine terre et qui n'est pas seulement le génie de l'industrie moins étonnant et tout de suite compris parmi ces populations actives et âprement utilitaires, mais le génie, le subtil et contemplatif génie de l'art, cette divine paresse, que, de tous les genres de génie qu'il a donnés aux hommes, Dieu a fait certainement le plus beau. »

J'ai eu l'occasion, plus haut, de nommer le roman champêtre, si gai et si verveux de M. Ch. d'Héricault : *la Comédie des champs*. Ce livre, en tant qu'évocateur des mœurs rustiques, est loin d'être isolé dans l'œuvre de l'écrivain qu'on a souvent appelé « l'auteur de *la Fille aux bluets*. » Vrai petit chef-d'œuvre de sentiment et d'observation, cette dernière nouvelle appartient à la manière de J. Sandeau par les peintures paysagistes, éthérées et vivantes, qui l'animent. Mais la conception du personnage principal,

de cette énigmatique et fascinatrice Pascaline, est bien propre à M. d'Héricault. C'est une des héroïnes les plus originales que le *roman champêtre* nous ait présentées. Chaste et passionnée à la fois, c'est une fille de la nature, et, par quelques côtés, une sorte de transposition campagnarde d'Atala, qui laisse dans la mémoire un souvenir inoubliable. Outre la *Fille aux bluets* M. d'Héricault a publié, dans le même ordre littéraire, *le Paysan de l'ancien régime*, *les Aventures d'amour d'un diplomate* (données une première fois sous le titre des *Paysans d'Azelonde*), *une Reine sauvage*, *le Roman d'un Propriétaire* et enfin, comme nous le disions *la Comédie des champs* et *une Veuve millionnaire*: citons à part *Rose de Noël* qui nous expose si vivement et si pittoresquement la destinée des « paysans à la ville ». Ce sont principalement les mœurs et les coins de terre du Boulonnais que le romancier s'est plu à nous décrire. L'absence absolue d'artifices composites ou de parti pris, rend ces tableaux vrais et justes. Nous pénétrons l'âme des héros rustiques qui nous sont proposés et nous sentons passer sur nos fronts l'air vivifiant qui souffle aux côtes du Pas-de-Calais.

Après M. d'Héricault, dont *la Fille aux bluets* est antérieure à 1865, il convient de grouper nos « rustiques » les plus récents :

Voici encore un romantique, M. Jean Rameau, qui, dans *Moune*, nous fait connaître les âpres solitudes landaises. Voici M. Le Goffic dont le *Crucifié de Kéraliès* nous attire dans les terres bretonnes, tandis que M. Maël veut nous retenir sur les rives avec ses *Pilleurs d'Épaves* et maint autre ouvrage intéressant.

M. Jean Aicard, à l'instar de M. Alphonse Daudet, célèbre la Provence dans *Roi de Camargue*. Mais ce n'est pas la Provence insouciante et rieuse qui l'a séduit : c'est la terre ardente, surchauffée par un soleil tombant d'aplomb, c'est la Provence folle et fièvreuse où, parfois, les coups de tête prennent des allures épiques... De son côté, le conteur exquis et personnel qu'est M. Paul Arène nous en narre les légendes merveilleuses dans *la Chèvre d'or*. Il est, lui aussi, un adorateur du Feu, des paysages baignés de lumière incandescente, des belles heures où la gloire de midi incendie les blés. Son style, par une analogie bien attrayante, s'affirme clair et chaud dans son élégance et dans sa précision. La familiarité gracieuse, l'absence de recherche, la maîtrise de cet art nerveux rappelaient naguère à M. Anatole France les souvenirs de la poésie grecque et de la beauté antique. Oui, vraiment, c'est bien le triomphe du Midi rayonnant et dominateur que nous saluons dans ces livres où M. Arène sait si agréablement introduire des natures idylliques et enthousiastes, des âmes naïves, frustes même et un peu inconscientes comme celle de sa *Domnine*.

En société avec lui, M. Georges Beaume commande la grande levée d'armes contre le Nord : les coulées de soleil crépitant qui nous aveuglent dans *Aux Jardins*, dans *le Pays des Cigales* et dans *les Amoureux*, voudraient dissiper les vapeurs dont Ibsen, Strindberg, Hauptmann et Björnsterne Björnson ont, un peu excessivement après tout, embrumé les cerveaux de France. *Amoureux* est un livre d'amour brûlant et chaste, où la terre provençale revit toute

entière. C'est un roman rustique, sans grossièretés ni abus de détails triviaux. M. Beaume voit ses paysans sous un jour vrai. Les événements qui les mettent en lumière ne sont jamais poussés au tragique. Quand les rêveries tristes de M. Zola bâtissaient un monde champêtre où règnait en maître le dieu Priape, un monde de malheureux détraqués, uniquement obsédés par l'œuvre de chair, qu'il était loin de compte, le romancier naturaliste ! La *cupidité* et non la *luxure*, voilà le vice capital du campagnard. M. Beaume l'a compris. Il a surpris, aux côtés des idéalistes et des doux, les rustiques avides, âpres au gain, hynoptisés par l'argent.

On goûte chez lui l'agrément d'un style naturel, vibrant de tendresse et de feu, on savoure des descriptions chaudes et colorées de paysages bien vus, palpitants de vie et de mouvement, des scènes de passion pure et cependant frémissante, où revient comme le souffle lointain et grave des amours bibliques...

Mais les autres provinces de France ne sont pas sacrifiées à celles des Félibres (1). Grâce à M. Pouvillon, nous interrogeons curieusement le Rouergue, le Quercy, l'Aveyron. L'auteur de la délicieuse *Bernadette de Lourdes*, de *l'Innocent*, de *Jean de Jeanne*, de *Cézette* aime et sent avec profondeur la nature, il en embrasse les aspects chan-

(1) La Provence a eu, dans son dialecte, ses chantres nationaux, à la fois poètes, conteurs et romanciers. Les étudier ne rentre pas dans le cadre de ce livre ; qu'il nous suffise de rappeler les noms illustres de Roumanille, de Mistral, d'Aubanel, de F. Gras, etc.

geants et enchanteurs... Il nous en décrit, avec simplicité et poésie, les aubes frissonnantes, les crépuscules mélancoliques et les nuits sereines. Il perçoit les bruits mystérieux de la forêt et comprend les chansons susurrantes des insectes ailés. Ses personnages, par malheur, sont parfois de convention, vus à travers l'optimisme de l'auteur, encore qu'il ait finement rendu la demi-inconscience, la « matoiserie », la concentration muette, la vie pour ainsi dire végétative des paysans. M. Pouvillon a surtout décrit avec bonheur certain sentiment de naïveté dans l'amour, qui est intéressant. Ce n'est point l'ignorance absolue, mais « le réveil indécis et troublant d'une âme qui a appris à rêver la vie dans la solitude » (1).

Les principaux romans agrestes dont nous sommes redevables au peintre du Maine, M. Jules de Glouvet, sont *le Forestier*, *le Père*, *le Berger*. Nous n'avons à louer ici ni la poésie, ni cette délicatesse des nuances que nous venons de reconnaître chez M. Pouvillon, mais la conscience et le respect de la vérité observée. C'est à tel point que beaucoup de ses descriptions ont comme des allures d'inventaires, qui reproduisent les objets plus matériellement qu'ils n'en procurent l'impression générale. Il y a, d'autre part, chez cet auteur, une abondance de renseignements techniques qui trahit trop peut-être l'érudit. Mais l'acuité du regard, la sève dramatique relèvent singulièrement ce réalisme. Avant tout sincères et minutieux, ces romans sont nets et soucieux de moralité. Ils dénotent, à côté de

(1) Marcel FOUQUIER : *Profils et portraits.*

certain parti pris dans les figures, une psychologie profonde de l'âme paysanne.

J'ai nommé plus haut *l'Ennemi* de M. G. Guiches. C'est un bon roman rustique, à côté duquel nous pourrions encore ranger, grâce à la traduction de M. Alph. Daudet, *la Vie d'enfant* de M. Baptisto Bonnet, si simple, si noblement franche et émouvante, quelques livres de M. Charles Canivet, qui nous initient agréablement aux aspects normands, *le Jean Pec* de M. de Bordeu, *la Terre de Lourdes* de M. Boyer d'Agen (1) etc... Il convient de leur adjoindre les études de M. Jean Ajalbert, l'auteur distingué des *Sensations et souvenirs*, d'*En Auvergne*, du *Cœur gros*... Parfois il nous promène dans les banlieues ternes, lépreuses, indéfinissablement tristes ; son exactitude est alors cruelle. Quand, d'autre part, il nous raconte son pays, M. Ajalbert nous ravit, comme un artiste intime et vibrant dont le souple talent et l'émotion probe excellent dans les demi-teintes.

Sans même avoir lu un vers de M. André Theuriet, chacun saluerait en lui un poète d'une rare délicatesse, auquel ne manquent ni la force ni le souffle. Ayant horreur des brutalités réalistes, tenant de sa Muse un penchant à la rêverie, des enthousiasmes, des répugnances,

(1) M. Charles LE GOFFIC, dans son relevé si complet des *Romanciers d'aujourd'hui*, cite encore : *le Roman d'un maître d'école*, de M. Antony BLONDEL, *le Village*, de M. Léon DESCHAMPS, *les Barthozouls*, de M. J. CARAGUËL, *les Croquis champêtres* de M. George RENARD, et mainte autre contribution au *roman rustique*.

il est toujours d'une mélancolie apaisée mais intense ; il sait nuancer les sentiments tendres et un peu effacés en leur donnant une douceur enveloppante et enchanteresse.

Nous nous contenterons d'invoquer à l'appui de cette constatation quelques-unes de ses œuvres : ***Madame Heurteloup*, *Sauvageonne*, *Tante Aurélie*, *la Maison des deux Barbeaux*, *le Fils Maugars*, *Eusèbe Lombard*, *le Mariage de Gérard*, *le Journal de Tristan*, *Deux Sœurs***. Chacun de ces romans nous conte, d'habitude, quelqu'idylle gracieuse, aimable, narrée avec une verve alerte. M. Theuriet a soin de la faire ressortir sur un fond de paysage où la terre lorraine est rendue avec une vérité passionnée.

« Son œuvre entière, dit J. Lemaître, m'apparaît comme un vaste morceau de campagne, avec des rivières entre des pentes boisées, des forêts de sapins, des vergers, des fermes, des villages et des ruelles montantes de quelque vieille petite ville. Et je me dis qu'il y fait bon... »

La justesse du décor n'est pas moins notable ici que la poésie même. Cet idéaliste est un vrai naturaliste, par cela seul qu'il est amoureux de la nature. Il sait encadrer sa fable dans un milieu réel, observé de près. Nul ne fixe les multiples aspects de la création comme M. Theuriet quand, par exemple, il rappelle ses souvenirs d'enfance dans les grands bois des Ardennes ou dans les sites de Lorraine. Nul ne donne une aussi intime impression de la vie champêtre, de l'existence provinciale, familiale, ou de cette existence mi-campagnarde et mi-citadine qui, dans les petites villes, s'écoule monotone, routinière, douce et matérielle, en même temps qu'empreinte de je ne sais quelle humble

noblesse. *La Maison des deux Barbeaux* est, dans cette note, une des choses les plus attachantes que je connaisse.

D'abord peintre exclusif des passions modérées et chastes, des sentiments calmes et rêveurs, M. Theuriet a, dans ses dernières œuvres, fâcheusement modifié sa manière : les fièvres et les ardeurs brûlantes sont peu « dans les cordes » de ce méditatif. S'il fallait en venir à la notation de ses principaux défauts nous ajouterions : trop de convention, trop de minuties et des scrupules un peu puérils d'agronome, de sylviculteur ou de botaniste. L'uniformité accusée surtout dans ses derniers livres, ne l'empêche pas, du reste, de découvrir et d'esquisser en deux lignes ces adorables coins de campagne cachés aux indifférents et où seuls les fervents de la douce Cybèle ont le don de pénétrer.

« Romancier ecclésiastique », dit-on de l'auteur de *l'abbé Tigrane*, de *Barnabé*, de *l'Abbé Roitelet*, de *Lucifer*, des *Courbezon*, de *Julien Savignac*, de *Sylviane*, de *Ma Vocation*, de *Xavière*, pour ne prendre que les plus connus des romans de M. F. Fabre. Celui-ci s'est adonné à un genre délicat et, entre tous, difficile à traiter. Il n'y a guère que le colossal Balzac *(le Curé de Campagne)* qui ait pressenti ce que pouvait produire cette psychologie. Jusqu'à présent peu d'écrivains ont osé suivre dans cette voie M. F. Fabre, car on ne doit pas faire à des livres comme l'*Apôtre* de M. de Gastyne, l'honneur de les discuter.

M. Fabre, il ne faut point le dissimuler, n'a guère réussi à satisfaire complètement ses modèles ni même les critiques chrétiens.

Ceux-ci lui reprochent certains prêtres un peu intrigants et d'autres trop naïfs. Cependant, s'il fut maladroit, il est assez apparent que le romancier veut être sympathique au clergé. C'est un montagnard des Cévennes qui nous burine son abrupte contrée avec une puissance rude, touffue, robuste et saine, qui fait flotter dans ses œuvres l'odeur de son terroir et en égaie la grandeur monotone par des scènes villageoises très riantes. Il a l'imagination vigoureuse, il donne à ses « curés » et à ses paysans primitifs un haut relief : sous certaines faces cela les rapproche des héros de Balzac. Il faut surtout savoir gré à ce libre-penseur de s'être tenu éloigné, avec soin, de deux types traditionnels : le prêtre hypocrite, cupide, débauché même, que de bas écrivains, mettant leurs passions au dessus de la probité de leur art, ont essayé de rendre classique, et le prêtre que nous qualifierons suffisamment en l'appelant « le prêtre *Abbé Constantin* ».

Après cela, qu'il y ait de l'arbitraire dans ces peintures de mœurs, si savamment étudiées en apparence, qu'il y en ait aussi dans ce langage ecclésiastique trop uniforme et artificieusement composé d'onction bénisseuse et de manie citatoire, nous en demeurons d'accord. C'est déjà beaucoup, toutefois, que d'avoir su placer des êtres vraisemblables dans un milieu bien approprié et bien décrit, car il règne dans tous ces livres une réelle atmosphère de cure et d'évêché. C'est quelque chose également, que d'avoir bâti, avec patience et souci d'art, une œuvre forte et sereine très éloignée du pessimisme.

§ III.

Le roman de mœurs militaires.

—

Il est loin le temps où Vigny écrivait *Servitude et grandeur militaires*... Elle est loin aussi, l'époque où Paul de Molènes, dont le talent eut une grande similitude avec celui du poète des *Destinées*, publiait *les Visions de la tente* et *les Histoires sentimentales et militaires*...

C'est au lendemain de la Révolution de 1848 que le second se fit connaître, après les journées de Juin, quand la sublimité du dévouement guerrier apparaissait dans toute sa noblesse : aussi cette grandeur hante-t-elle surtout la pensée de Paul de Molènes, qui ne songe que fort peu aux servitudes dont Vigny fut blessé. Ame fragile et tourmentée, travaillant pour des âmes sœurs, Molènes, en mêlant au cliquetis martial des sentimentalités d'amour et même beaucoup de romanesque, manqua parfois de simplicité. Depuis ces années déjà si oubliées, et pendant assez longtemps, ce genre de roman n'est plus apparu qu'isolément : les mœurs et la vie du soldat formant des épisodes ou le fond légèrement effacé du tableau. Mais voici qu'à notre heure la sève se remet à monter, l'éclosion se fait abondante, et, disons-le un peu bruyante. Ne nous attardons pas à des œuvres comme *le Roman d'un Spahi*, de Pierre Loti dont le but n'est pas proprement d'intéresser à la condition du soldat. Négligeons aussi l'interminable série des

nouvelles dont l'existence du troupier constitue le sujet, mais qui s'attachent uniquement à ses petits côtés grotesques, aux drôleries et aux inconséquences de la discipline, aux infimes misères du régiment, aux excentricités et aux cocasseries des « culottes de peau ». Farces où l'élément militaire est plutôt un prétexte qu'un objet d'étude. Les unes — qui restent rares — sont spirituelles et d'une gaîté bonne enfant; elles gardent de la tenue et de la décence, une certaine préoccupation d'innocente et fine ironie. Les autres, avant tout réalistes et naturalistes dans le sens de grossier, sont le plus souvent grivoises et même obscènes. Dans la première catégorie nous rangerions, comme types, *le 101e régiment* de Jules Noriac, *le Carnet d'un réserviste*, *le Soldat Chapuzot, Chapuzot est de la classe, la Cantine Chapuzot* de M. Jean Drault. Dans la seconde, les facéties de M. Leroy, la longue kyrielle des *Ramollot* et des *Guibollard*, *Madame Fleurcadet*, *le Capitaine Lorgnegrut* et aussi *les Amours de Bidoche*, *Au Régiment*, *Sous le Dolman*, toute une production éphémère due à des auteurs divers qui, en général, ont peu d'accointances avec l'armée (1).

Plus nourris d'observation, plus imprégnés de l'esprit de corps, plus soucieux d'en rendre le caractère, mais y réussissant avec un bonheur inégal, s'offrent à nous : *Pœuf* de M. Hennique, *Papa la Vertu*, *les Souvenirs d'un Officier* et *les Souvenirs d'un Saint-Cyrien de*

(1) Mentionnons ici que M. G. Courteline, dont nous reconnaîtrons plus loin les qualités *d'auteur gai*, a écrit des fantaisies militaires à la fois philosophiques, amères et désopilantes : *le 51e Chasseurs*, etc.

M. René Maizeroy — l'auteur, en outre, de romans ultra voluptueux et nerveux comme *l'Adorée*, — *le Sergent Renaud*, *la Gamelle* de M. Jean Reibrach, *la Légende de l'Aigle* de M. G. d'Esparbès — qui, en des visions parfois grandioses, ressuscite les vieilles gloires du premier empire, — *Pompon* de M. Toudouze et *Discipline* de M. de Launay, deux livres francs, *le Canon* de M. J. Perrin, *Au Port d'Armes* de Féria, *Fusil chargé* d'E. Mouton, les récits de Mme Claire de Chandeneux, de M. de Gondrecourt et de quelques autres (1). *La Guerre de Forteresse*, *la Guerre en Ballon*, *la Guerre à grande distance* du capitaine Danrit réclament pour leur genre scientifico-militaire une place à part.

Quelques romans enfin, par leur valeur documentaire ou par le bruit qui a signalé leur apparition, exigent que nous nous y arrêtions davantage. Tels sont *Le nommé Perreux* de M. Paul Bonnetain — un analyste très osé des ardeurs les plus sensuelles — *Pingot et moi* de M. Art Roë, *le Cavalier Miserey* de M. Abel Hermant, *Sous-offs* de M. Lucien Descaves et enfin *la Débâcle* de M. Zola. *Le nommé Perreux* retrace, sous des couleurs noires et désolées, la vie du soldat au jour le jour; ses plus noirs aspects y tiennent en quelques pages : la caserne, la cantine, l'embarquement, la guerre lointaine, la fièvre, l'hôpital et la mort. Sincère sans doute, le récit n'en est pas moins brutal. Le cynisme y côtoie la simplicité. Il présente des vues déchirantes et, dans

(1) L'Académie française a couronné un beau livre de M. Vallery-Radot : *Le Journal d'un Volontaire d'un an.*

l'ensemble, des descriptions extrêmement fidèles. Rien de plus vrai, de plus amer, de plus ironiquement humain que les dernières lignes de ce roman.

Le Cavalier Miserey de M. Hermant se propose de nous exposer, au moyen d'une individualité soumise à l'analyse, le milieu militaire tout entier. La psychologie de Miserey est superficielle évidemment ; il faut convenir pourtant qu'il y a ici une très minutieuse enquête.

Le but littéraire de M. Hermant a été celui-ci :

« J'essaie, le premier, d'appliquer une vision artiste et les procédés du roman d'analyse à l'étude sur nature du soldat... » Son but moral fut de « placer l'armée très haut » et de parler du régiment « avec cette espèce de religion passionnée qu'il inspire à tous ceux qui ont eu l'honneur de porter l'uniforme ». M. Hermant n'a pas réussi dans cette tentative. Il n'a montré que les petits revers d'une grande institution, il n'a vu dans l'armée que les faces tristes et humbles de la vie de garnison. Il est cru, méticuleux, uniforme et fastidieux, tout en voulant décrire, par journées, sans ordre ni unité, les mille détails précis et techniques de l'existence soldatesque. Cependant il a su, aux lignes maîtresses, donner du relief et ses tableaux d'ensemble sont d'une justesse impressionnante. Les couleurs criardes qu'il accumule concourent à produire un effet réel et voulu. Quant à Miserey, il est perdu et passe inaperçu dans la foule de ses camarades.

On ne pourrait imaginer une étude plus étrangère à la poésie militaire que celle-ci. Mais on en peut rencontrer de plus systématiquement hostile à cet idéal : *Sous-offs* de

M. L. Descaves en est la preuve. *Sous-offs* est un roman archi-naturaliste et navrant. « Chez le soldat, dit M. Descaves, les sentiments habitent les parties basses. » Partant de là, cet écrivain, sans beaucoup d'art et en un style rocailleux, entasse les ignominies sur les grossièretés, les bassesses sur les blasphèmes, les horreurs sans nom sur celles qui en ont trop... C'est ici un des livres les plus déshonorants pour l'esthétique naturaliste. D'un pessimisme amer et comme « enragé », M. Descaves ne connaît ni pitié, ni sympathie, ni indulgence pour les malheureux qu'il passe en revue. On pourrait m'objecter que quelques-uns de ces types dégradés sont vrais. Soit, mais quoi de plus faux et de plus irritant que de prétendre les généraliser, et de réunir un ensemble de brutes et de gredins pour personnifier un corps social dans lequel, comme partout ailleurs, les brutes et les gredins restent des exceptions? D'ailleurs, le romancier nous dénonce ces vices et ces turpitudes, non pas comme les conséquences d'une vie oisive et difficile, mais comme attachés essentiellement à la profession militaire et notamment à la qualité de « sous-officier ». C'est cet ouvrage, plutôt que *le Cavalier Miserey*, dont le colonel du 12e cuirassiers eût dû condamner à être brûlé sur le fumier chaque exemplaire saisi entre les mains de ses hommes !

Quelle impression laisse *la Débâcle* de M. Zola ?

Si l'on évoque un écrivain de génie, j'entends doué du génie de la pensée, si l'on évoque un patriote au cœur élevé, si l'on songe à l'épopée douloureuse et ardente que fut devenue sous sa plume cette campagne de 1870-71, alors surtout apparaîtra vide et étouffant le matérialisme

de M. Zola. L'écrivain triomphe en décrivant le déchaînement des foules et des tempéraments : c'est ainsi que se dresse, superbe, en son œuvre, la colère héroïque et folle de Bazeilles sentant venir son dernier jour, c'est ainsi que se pressent, horrifiantes, les fresques du *Camp de la misère :* parce que, là, le romancier a pu nous traduire l'instinct de la conservation qui s'est alors soulevé, affolé et rugissant. Mais quelles misérables et imparfaites peintures de l'âme de la France! Quelles injustes et incomplètes silhouettes des officiers supérieurs, quelles études pâles et rapetissées des simples soldats ! Rochas, le seul qu'il nimbe d'héroïsme, est une sorte d'imbécile hypnotisé par des légendes poncives. Le colonel de Verneuil est une ombre sans précision. Et les autres ! Êtres vulgaires et absolument dénués de sentiments patriotiques, repus et poltrons ou brutes féroces dont les pires instincts font rage et s'exaspèrent à mesure que l'heure devient plus grave.

Les passions politiques et patriotiques, qui précipitèrent le pouls de la France à cette inoubliable minute, n'ont ici qu'un frêle et incolore reflet, mais le cadre enserre bien l'action, mais les tortures matérielles des troupes et des populations envahies sont ressuscitées de main de maître et, parmi ces amoncellements de détails stratégiques, de journées fiévreuses et sanglantes, de déboires de toute sorte, parfois surgissent ces grandioses images, ces évocations d'un fantastique saisissant, ces contrastes imprévus et tragiques qui, semés dans les œuvres de M. Zola, lui ont valu le nom de « *poète épique de l'animalité humaine...* »

Si l'auteur de *la Debâcle* est un composé curieux de matérialiste et de romantique, c'est un idéaliste que M. Art Roë dont le nom nous rappelle un roman qui marqua : *Pingot et moi, journal d'un Officier d'artillerie* (1). M. Roë détourne ses regards des bassesses du métier guerrier. Il n'en voit que les beaux aspects, il considère seulement ce qu'il contient de grand et d'élevé, et son espoir, en écrivant, est de faire partager son enthousiasme par tous ses lecteurs. Il estime l'esprit militaire capable, par les nobles vertus qu'il développe, de remplacer tout autre dogme et tout autre code de morale, y compris ceux du christianisme. Il affecte, d'autre part, le mépris de la littérature ; son roman, d'une forme assez ennuyeuse, vaut certainement plus par ses tendances patriotiques que par son style et par ses qualités esthétiques. Attaché comme Vigny à la grandeur militaire, le romancier n'a point le pessimisme du grand poète, et sa psychologie, trop optimiste, est, par là-même, incomplète. Elle va jusqu'à nous paraître pédante en plus d'une rencontre et, de plus, elle est exposée dans une langue quelque peu diffuse, phraseuse et encombrée.

En conclusion, *le roman militaire* semble, jusqu'à ce jour, condamné à ne se mouvoir que dans les extrêmes : belles illusions chez M. Roë, vues courtes, basses et ravalantes chez M. L. Descaves.

(1) Depuis *Pingot et moi* M. ROË a publié un recueil de nouvelles militaires intitulé : *Sous l'Étendard*.

§ IV.

Le roman exotique et le roman de voyage.

—

L'exotisme et le goût des voyages, si curieusement généralisés au cours des années que nous traversons, ont leur importance dans l'évolution du roman ; le premier y a apporté une note sur laquelle nous avons tâché d'attirer l'attention précédemment. Sans rappeler ici ce que nous avons dit des deux grands maîtres de l'exotisme littéraire au XIXe siècle, Chateaubriand et P. Loti, il serait intéressant de rechercher, dans les principaux romans français de notre âge, depuis *la Chartreuse de Parme* et *Colomba* jusqu'à *Cosmopolis,* l'attraction exercée sur l'imagination des conteurs par « l'atmosphère étrangère ». Tantôt l'écrivain se borne à transporter l'action de son récit en quelque contrée dont il veut exploiter les mœurs bizarres et peu connues ou nous initier aux états d'âmes des habitants et à leurs façons de sentir : tantôt la fiction elle-même se perd, pour ainsi dire, disparaît dans la description du pays où elle se déroule. Celle-ci est alors le premier objet de l'œuvre : c'est moins un *roman exotique* qu'un *roman de voyage.*

A cette dernière nuance appartiennent les récits qu'écrivait, il y a quelque trente ans, Gustave Aimard : *les Trappeurs de l'Arkansas, le Grand Chef des Aucas, les Aventuriers, les Nuits mexicaines,* etc. Ayant vécu pendant

dix ans — affirmait-il — au milieu des peuplades sauvages, ayant ensuite parcouru l'Espagne, la Turquie et le Caucase, G. Aimard paraissait avoir acquis une connaissance parfaite des pays qu'il dévoilait et de leurs mœurs (1). Mais nous ne pouvons songer à passer en revue ici le grand nombre de conteurs qui, tel l'aimable Méry, empruntèrent à l'école romantique sa soif d'exotisme. Disons seulement qu'aujourd'hui l'on doit tenir pour leurs héritiers M. Lucien Biart *(l'Eau dormante* et autres romans mexicains très vécus), M. Bentzon *(Tête folle* etc.), M. Victor Tissot, le pamphlétaire de *l'Allemagne amoureuse*, de *la Comtesse de Montretout*, de *la Russie Rouge*, des *Fugitifs en Sibérie*, M. Louis Jacolliot, *(les Nuages de feu*, *l'Homme des Déserts*, *Voyage aux Pays mystérieux)*, M. Louis Noir *(la Vénus cuivrée*, etc.), M. Boussenard *(les Mystères de la Guyane)*, Mme Louis Figuier, etc.

A côté du *roman de voyage* proprement dit, le *roman exotique* s'attache à « l'âme étrangère », en même temps et plus qu'au décor. C'est ainsi qu'à l'heure présente, M. G. Rodenbach, dans *Bruges la Morte* ou dans *la Vocation*, fait apprécier aux Français l'existence recueillie d'une vieille cité flamande et que le général Tcheng-ki-tong a rencontré un succès momentané en nous initiant aux mœurs du Céleste-Empire *(le Roman de l'Homme jaune)*. *Les Histoires cosmopolites* de M. Édouard Rod, *les Ames Slaves* de Mme Tola Dorian, *la Récha* (mœurs des juifs galiciens) de Mme Dorothéa

(1) Se reporter à ce que nous avons dit de Gustave Aimard et de Gabriel Ferry, en parlant du *roman-feuilleton*.

Gérard, les romans roumains de Carmen Sylva, *la Nelly Mac Edwards* du B[on] de Woelmont, *l'Américaine* de J. Claretie, *Pour un Faux* de M. Wodzinski, *les Contes Juifs* de Sacher Masoch, *la Dame de l'ennui* de M. Ernest Tissot, *les Ames blanches* (mœurs suisses) de M. William Ritter, *les Fleurs de Jade* de M[me] Paschkoff, les romans de M. Stanislas Rzewuski, de M[me] Poradowska, *les Cœurs russes* de M. de Vogüe, *les Amours anglais* de M. A. Filon, les *Contes roumains* de MM. Bachelin et Brun etc., ne font qu'accentuer le mouvement.

Une mention toute spéciale est due au curieux roman de M. Ritter, *Ægyptiaque* dont l'action « galope » à travers toute l'Europe et dans le monde très spécial qui ne se meut qu'aux accords de la musique Wagnérienne.

Deux écrivains belges ont chanté la grande métropole commerciale, Anvers : l'un, M. Georges Eekhoud, dans sa puissante *Nouvelle Carthage ;* l'autre, M. Louis Van Keymeulen, conteur délicat au charme émotionnel, mais non exempt d'ironie, en a décrit dans *la Maison Smits,* les aspects intimes et familiaux.

Cette œuvre n'est point, d'ailleurs, la plus remarquable de M. Van Keymeulen : il faut citer encore *la Fortune d'Otto Greiffer, Ardy Marks le Dompteur, le Mariage du Baron*, études spirituelles, simples et savoureuses qui ont répandu à l'étranger le nom de leur auteur.

Certains de nos romanciers, sans avoir l'esprit aussi pénétré d'exotisme que M. Pierre Loti, se sont cependant bien assimilé les « états d'âmes » des contrées qu'ils ont étudiées et décrites dans leurs œuvres. Ils sont arrivés ainsi

à en donner une impression si parfaite qu'on la confondrait avec celle même qu'un auteur national pourrait communiquer. Tel fut le don de Xavier Marmier. Se rappelle-t-on encore la vogue qu'eurent *les Fiancés au Spitzberg ?* Plus que la multitude de ses autres récits, ce roman, aujourd'hui vieilli, séduisait par une belle franchise d'allures, par une bonne humeur communicative, et aussi par les agréments d'un style sobre et gracieux. Le charme même des aventures romanesques pâlit, chez Xavier Marmier, devant l'attrait du cadre où il les fait entrer, cadre établi avec une vérité illusionnante.

Tandis qu'elle habitait la Russie, Mme Henri Gréville publiait ses nouvelles d'une note si caractéristique, témoignant d'une observation aussi intelligente que réfléchie. *L'Expiation de Savelli*, étude des coutumes et des superstitions, des âmes et des passions des moujiks la fit connaître en France. Elle poursuivit — avant de tomber par la faute d'une fécondité intarissable dans le genre trop hâtif et trop superficiel qu'elle cultive aujourd'hui — une carrière heureuse : *Les Koumiassine*, *Dosia*, *la Princesse Ogherof*, *le Vœu de Nadia* offraient des qualités réelles d'élégance et de sensibilité. Le style en était fluide, l'allure rapide et gaie, les caractères variées et bien conçus, la lecture attrayante. De plus, le cadre avait un parfum « russe » tout nouveau à cette époque.

Nous ne pouvons abandonner cette sorte de roman sans nommer, à côté de M. Jean Dargène dont *l'Arc en ciel* nous transporte au néo-Japon, à côté des délicates *Tablettes d'argile* (reconstitutions égyptiennes) de M. J. Fréhel, les

œuvres de Mme Judith Gautier. La fille du poète des *Émaux et Camées* fut élevée dans le culte de la beauté exotique. Depuis son premier ouvrage, *le Livre de Jade*, son succès est allé grandissant. *Le Dragon impérial*, *l'Usurpateur* (devenu *la Sœur du soleil*), *Iskender*, *la Conquête du Paradis* font naître à nos yeux éblouis un Extrême-Orient de rêve et de féerie qui nous entraîne à louer chez l'auteur plus encore le poète qui « s'imagine » et qui crée, que l'érudit ou le voyageur qui transcrit ses notes : car Mme Gautier n'a vu aucun des pays qu'elle célèbre. Son style riche, tantôt nous attire dans le monde légendaire des fastes héroïques du Japon, tantôt nous jette parmi les événements tragiques ou bizarres de l'histoire de la Chine. *Iskender* va jusqu'à ressusciter le Roi des Rois, Alexandre-le-Grand........ Madame Gautier voit l'histoire et l'univers à travers ses rêves, mais ses rêves ont du prestige (1).

(1) A propos du *roman exotique* il est peut-être utile de se rappeler que de bonnes traductions ont popularisé en France les romans étrangers. Sans parler des récits du capitaine Mayne Reid, devenus classiques pour l'enfance, MM. Michel Delines et Halpérine Kaminsky ont fait pour la Russie ce que divers firent et font encore tous les jours pour les autres contrées. Ce serait fournir la matière d'un volume spécial que d'appuyer plus que nous ne l'avons fait jusqu'ici sur l'importance qu'a prise en France, dernièrement surtout, la littérature étrangère. Qu'il nous suffise de mentionner, parmi les romanciers qui, tour à tour, ont vu leurs œuvres adoptées par nous, les Anglais et Amé-

§ V.

Le roman scientifique.

—

L'auteur des *Voyages extraordinaires,* M. Jules Verne, eut pu, tout naturellement, prendre rang parmi les *romanciers de voyages.* Nous préférons cependant le constituer « pionnier » du *roman scientifique.* Il y a, en effet, moins d'exotisme que de vulgarisation dans *Vingt mille lieues sous les mers,* dans *les Enfants du Capitaine Grant,* dans *l'Ile mystérieuse,* dans *Cinq semaines en ballon*, dans *Michel Strogoff,* dans *les Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, dans *le Tour du monde en* 80 *jours*, dans *Kéraban-le-Têtu*, etc, où se pressent les innombrables trouvailles de notre siècle en matière d'électricité, d'astronomie, de méca-

ricains Walter Scott, Dickens, Ed. Poë, Beaconsfield (Disraëli), Miss Braddon, Miss Cummins, Tackeray, G. Eliot, Bulwer Lytton, Ouida, Rudyard, Kipling, Cooper, Stevenson, H. James, M. Crawford, Bishop, Marc Twain, Bret-Harte, Beecher Stowe ; l'Irlandais Lover ; les Allemands Auerbach, Hoffmann, P. Heyse, Hacklaender, H. Heine, Werner, Sudermann, Mme Marlitt etc. ; les Italiens Manzoni, E. de Amicis, Foggazzaro, G. d'Annunzio ; les Espagnols Caballero, de Alarcon, Luis Coloma ; le Hollandais Cremer, les flamands Conscience, Snieders, Ecrevisse ; le Hongrois Jokai et le tchèque Néruda ; les Danois Andersen, Gabsen Bang, et Knut Hamsun ; les Suédois Strindberg et Mme Carlen ; le Norvégien Björnsterne Björnson ; les Russes Pouchkine, Gogol, Pisemski, Tourguéneff, Tolstoï, Dostoievsky ; les Polonais Kraszewski, Lubomirski, Sienkiecwicz, Orzeszko ; le Suisse Zschokké, etc...

nique. Le fantastique sert de ressort favori au romancier qui tient toute science pour arrivée à son dernier développement et suppose résolus tous les problèmes qui en arrêtent actuellement l'essor. Il a fait parcourir par ses lecteurs l'univers entier, en même temps qu'il les initiait aux combinaisons ingénieuses et féeriques que l'on peut tirer des inventions dues au génie moderne. Une telle fécondité, une aussi rare facilité, l'ont rendu maître du merveilleux scientifique dans la fiction : mais on conçoit que *l'art du roman* soit ici reporté au second plan et que cette abondance devienne aisément monotone. J'en dirai tout autant de l'auteur des *Secrets de l'Océan* et du *Cap aux Ours*, M. de Lamothe, qui, d'une part, suivit, sans aucune dissimulation je l'avoue, la voie ouverte par M. J. Verne, tandis que, d'autre part, il adaptait aux goûts et aux besoins de la jeunesse le roman historique de cape et d'épée dans *les Camisards*, *les Faucheurs de la Mort*, *le Taureau des Vosges*, etc.

M. Jean Macé s'occupe plutôt d'hygiène amusante et récréative dans l'*Histoire d'une Bouchée de Pain* et dans *les Serviteurs de l'Estomac*. Ces romanciers ont formé une petite école, dont il nous importe peu de connaître tous les disciples, mais dont il ne faut point passer sous silence le grave défaut : c'est l'imitation que chacun est tenté de faire du genre et des procédés de son voisin.

M. J. Verne et la plupart de ses émules pourraient figurer à la fois parmi les romanciers *scientifiques*, *exotiques* et *de la jeunesse*, car ils travaillent presque tous pour l'enfance.

Dans *Uranie*, M. Flammarion nous a fourni un type

de *roman astronomique*. Devenu amoureux d'une petite statuette de la déesse Uranie, le héros du livre est entraîné par elle, en songe, à travers les espaces incommensurables et peu connus de la voie céleste ; il vole avec une vitesse vertigineuse, voit notre soleil se rapetisser jusqu'aux proportions d'une étoile presqu'invisible, se réunir au *Centaure*, faire place à une nouvelle lumière pâle et bleuâtre.., Ce n'est là encore que la moindre des merveilles offertes à ses yeux. Au bout d'un temps qu'il ne peut apprécier, il redescend vers la terre qui grandit, grandit toujours à son approche. M. Flammarion aime à donner à ses travaux une conclusion. Ces conclusions sont, elles aussi, toujours arbitraires, malgré un grand luxe de déductions scientifiques : elles aboutissent à un spiritualisme des plus bizarres. La langue de l'auteur, lyrique et colorée à outrance, rappelle un romantisme qui, de nos jours, détonne. Mais il y a du charme et de la poésie dans ces livres singuliers : ils sont captivants et parviennent à rendre attrayants des problèmes ardus et compliqués. C'est bien là, nous paraît-il, le but et la raison d'être du roman scientifique.

On pourrait enfin établir une catégorie spéciale de romans inspirés par l'hypnotisme et par le spiritisme. La *Marfa* de M. Gilbert Augustin-Thierry, dont nous avons déjà parlé, constitue une exception dans l'ensemble de ces œuvres, dont malheureusement les mérites ne se sont pas élevés à la hauteur des intentions qui les dictèrent.

Les tentatives faites pour acclimater le *roman médical*

et *pathologique* ont simplement abouti à des livres plus tapageurs, plus « scandalisants » que profitables à l'art. *L'Éternelle blessée* de M. Vigné d'Octon en offre un exemple.

§ VI.

Le roman enfantin.

—

Le genre si épineux, si périlleux à traiter de la « littérature enfantine » n'a pas suivi une marche moins progressive que les autres. Un des premiers romanciers qui ouvrit cette voie fut Louis Desnoyers, l'auteur de *Jean Paul Choppart* et des *Aventures de Robert-Robert* dont les rééditions ne se comptent plus. Alfred de Bréhat et Edouard Ourliac, de leur côté, écrivirent, pour les intelligences à peine éveillées à la vie, des petits chefs-d'œuvres. Le nom de Madame de Ségur est un de ceux que toutes les jeunes mémoires ont appris à retenir : celui de M. Bouilly — dont on a tant ri — ceux de Mme Eugénie Foa, de Mme de Stolz, de Mme de Pitray, de Mme Julie Gouraud peuvent prendre rang immédiatement après. Qui, d'autre part, ne connaît Jules Levoisin et Jules Girardin, ce bon observateur qui consacra son talent savoureux à ciseler pour la jeunesse des romans très fins, très amusants, pleins de verve et de pittoresque avec une pointe de sensibilité à la Dickens? Les hommes mûrs eux-mêmes achèveraient, s'ils les commençaient, des livres comme *l'Oncle*

Placide, *les Millions de la Tante Zézé*, *le Roman d'un cancre*, etc.

Le succès des œuvrettes ainsi destinées à égayer les premières heures de l'existence intellectuelle chez nos petits, fut si grand, qu'on vit se former des *Bibliothèques* spéciales uniquement vouées à ce soin. Tel fut *le Magasin d'Éducation et de Récréation* (1) créé par Hetzel (P. J. Stahl) qui est une véritable encyclopédie romanesque à l'usage des enfants : Jules Verne y publia la plupart de ses *Voyages extraordinaires* ; Stahl, ses *Contes et Récits de morale familière* : André Laurie, *les Scènes de la vie de collège dans tous les pays* ; E. Legouvé, *Nos Filles et nos Fils*, *une Élève de seize ans* ; Lucien Biart, ses charmants *Voyages involontaires* ; M. Ratisbonne, la *Comédie enfantine* ; J. Macé, *les Contes du Petit Château* ; Gennevraye, *la Petite Louisette* ; Mayne Reid, ses célèbres aventures ; Sandeau, *la Roche aux Mouettes*. Tels furent encore *la Bibliothèque rose*, *le Magazin des Enfants*, *Mon Journal*, *le St-Nicolas*, *le Journal de la Jeunesse*, *l'Ouvrier*, *les Veillées des chaumières* qui concourrent à la même œuvre.

Les romanciers, même, qui par l'indépendance absolue de leurs théories esthétiques eussent semblé le moins désignés pour parler à l'enfance, n'ont pas dédaigné de le faire à l'occasion. Ce fut le cas de M. A. Cim dans *Mon Ami et moi*, ce fut également celui de M. Camille Lemonnier :

(1) Son caractère « laïque », si désolant dans des livres faits pour l'enfance, ne peut être passé sous silence.

[redacted]

les Jouets parlants et *la Comédie des Jouets* peuvent figurer au nombre des nouvelles les plus exquises parmi celles que nous venons de passer en revue. Ces volumes sont pleins d'art et de naturel ; les jouets, ces confidents des tout petits, y sont interprêtés par un poète ingénieux. M. Anatole France l'a reconnu en des lignes infiniment gracieuses : « Il anime sans effort, dit-il de M. Lemonnier, les pantins et les polichinelles. Il révèle la nature spirituelle de ce bonhomme Noël qui vient tous les ans, couvert de frimas, dans la boutique de l'épicier. Au souffle de sa pensée, la forêt, qui n'a que six arbres peints en vert, avec des copeaux pour feuillage, s'étend la nuit hors de la boîte de sapin et s'emplit d'ombre, de mystère et d'horreur... »

§ VII.

Le roman chrétien, honnête ou familier.

—

Battue en brèche, durant les années si mouvementées de ce XIXe siècle, par les écoles philosophiques se proclamant seules en possession de toute science et de toute raison, l'idée *catholique* a manifesté, à diverses époques, une activité, une vitalité, une force de combativité extraordinaires. Défiés sur tous les terrains, poursuivis dans toutes les voies ouvertes à la culture de l'intelligence humaine, les écrivains qui se sont constitués défenseurs de l'Église n'ont pas reculé et se sont vaillamment retournés contre

leurs adversaires. Ils ont lutté à outrance contre les lettres immorales et aussi contre le philosophisme athée. Ils ont employé tous leurs efforts à assurer le triomphe du spiritualisme. Le roman même, si tenu en suspicion qu'il soit par les croyants, leur a paru un terrain propre au combat. Sans doute, la littérature y a perdu d'être encombrée d'une foule d'œuvres incolores, louables seulement par leurs intentions, mais hors de l'art et condamnables littérairement. L'esprit de parti est rarement bon guide en esthétique. Il serait pourtant puéril et injuste de méconnaître les romans de valeur, donnant une note personnelle et inédite, que notre siècle lui doit. ***L'Honnête Femme*** de Louis Veuillot, pour choisir un des meilleurs, est une étude morale et catholique avant tout, mais elle est forte, originale malgré ses défauts et de beaucoup supérieure par le nerf, la vie et la couleur à ce récit romanesque et élégiaque tant vanté : ***Corbin et d'Aubecourt***. Ici, l'analyse d'une âme candide et virginale a été bien fouillée par l'auteur admirable des ***Libres Penseurs***. Dans ***l'Honnête Femme*** il a visé à peindre, en traits satiriques et corrosifs, l'état misérable et déréglé d'une société dont toute croyance dogmatique, toute contrainte religieuse est exclue : il a voulu prouver combien la morale chrétienne est supérieure à la simple morale mondaine. ***L'Honnête Femme*** vaut mieux que ***Corbin et d'Aubecourt***, je le répète, parce que cette dernière nouvelle est une exaltation de *l'amour*, tandis que la première en expose les misères et les déceptions. Or, cette façon de l'envisager était beaucoup plus naturelle au grand polémiste. Les types qui émaillent ***l'Honnête Femme***

sont observés de près et rendus avec autant de justesse que de piquant. Celui de Lucile, dont M. Jules Lemaître a dit qu'elle était une « Mme Tartufe d'esprit laïque » est « un type très vrai et très finement étudié de reine de petite ville et de coquette hypocrite et prudente. » Le *Journaliste*, silhouette qui est pour ainsi dire autobiographique, n'est pas moins curieux. Certes Veuillot s'appréciait trop sévèrement lui-même quand il appelait ce livre « gauche et prêcheur ». Il y a là des croquis à l'emporte-pièce auquels les gourmets retournent avec joie. Une verve égale et un sentiment délicieux de spontanéité et de fraîcheur se retrouvent dans les diverses *Historiettes et Fantaisies* et dans la nouvelle : *du Mariage et de Chamounix* ».

Le même désir de prédication a inspiré la plupart des artisans du roman chrétien : M. Léon Gautier dans ses *Scènes et Nouvelles catholiques*, Paul Féval quand il écrivait *les Étapes d'une Conversion*, Quinton, romancier historique d'une sève très chrétienne dans *Aurélia*, Edouard Ourliac dans *les Contes du Bocage*, Eugène de Margerie, propagandiste ardent, auteur des *Cinquante Proverbes* et des *Cinquante Histoires* destinés aux humbles et aux ouvriers... Le poète et l'artiste s'affirmèrent ensemble, avec le chrétien, dans les romans du breton Hippolyte Violeau. *Les Pèlerinages de Bretagne*, *Souvenirs et Nouvelles*, *la Maison du Cap* se distinguent non seulement par l'élévation des idées, la franchise, la mélancolie religieuse et sentimentale, mais encore par le charme des descriptions, l'observation probe des mœurs et la grâce familière d'une narration émue.

Quelle allure opposée est celle de M. Léon Bloy ! Il y a quelques années, ce fut un grand scandale dans le monde littéraire quand le rude et outrancier pamphlétaire lança son *Désespéré*, où les plus sublimes et les plus poignantes envolées du croyant, de l'artiste, du miséricordieux, alternaient avec des peintures d'une ironie formidable, d'une richesse d'invective sans exemple, empruntant leur vocabulaire aux régions les plus basses et les plus hardiment scatologiques de la langue. On doit au même écrivain *les Histoires désobligeantes* et *Sueur de sang*, recueils de nouvelles dont plusieurs sont effectivement révoltantes, mais qui dénotent un tempérament des plus originaux. M. Léon Bloy se proclame et, poings tendus, se « vocifère » catholique... Force nous est de reconnaître chez lui, indépendamment d'un talent incontestable, des idées d'une orthodoxie bien trouble, une absence totale de cette humilité et même de cette dignité morale qui sont des vertus essentiellement chrétiennes.

Qu'on me permette enfin de signaler aux lettrés chrétiens le beau roman d'un jeune écrivain belge, M. Pol Demade. *L'Ame princesse* est une des œuvres les plus littéraires qui aient enrichi la littérature catholique d'imagination. Doué d'un style qui, sans échapper toujours à la recherche, est riche, harmonieux, vibrant, l'auteur s'élève avec aisance aux plus hautes pensées, aux conceptions les plus illuminées de beauté artistique.

Ce furent encore des artistes profondément « *honnêtes* » que Victor Fournel, écrivant *la Confession d'un père*, Charles Deulin *(Contes d'un Buveur de Bière)*, H. de Pène

(Née Michon, Trop belle), Adolphe Racot *(le Plan d'Hélène)*, Edouard Drumont (*le Dernier des Trémolin*) Louis Depret, etc.

A côté des auteurs précédents — auxquels naturellement nous joindrons Barbey d'Aurevilly, en dépit des erreurs de jugement qui ont attisé autour du grand et fier écrivain de si déplorables querelles — à côté de ces lettrés, qui, s'ils luttèrent parfois maladroitement pour leur cause, se sont du moins toujours revendiqués hautement de leurs croyances, il en est un grand nombre qui ne prétendent pas officiellement au titre de « *romanciers catholiques* ». Ce sont les romanciers *honnêtes*. Ceux-ci sont séduits moins encore par les côtés évangélisateurs, prédicants, édifiants du *roman chrétien*, que par le désir de réagir contre l'exploitation des mauvaises mœurs, contre les analyses crues et cyniques de tous les vices humains. Attirés par la perspective d'élever, à côté d'une littérature dévergondée ou pessimiste, un édifice de récits irréprochables, ils ont marché dans la voie ouverte, avec un talent inégal, empruntant au roman ses attraits, hormis ceux qui pouvaient être dissolvants. Ils ont peint les passions sous des couleurs chastes et délicates et quelques-uns ont préparé l'avènement de la réaction spiritualiste. On peut leur reprocher littérairement de faire de l'amour une analyse trop courte et trop incomplète, d'obéir à des conventions et à des parti pris optimistes, de fermer volontairement les yeux à tout un côté de la vie. Mais du moins n'ont-ils jamais abaissé leur idéal, et ont-ils doté la France d'une vraie bibliothèque destinée aux jeunes filles et à la famille:

Cette dernière œuvre fut accomplie par MM. de Beugı d'Hagerue, du Campfranc, de Lamothe, Jean Grange, p Mmes Marie Maréchal, la baronne de Boüard, Marya Bourdon, Etienne Marcel, Raoul de Navery, Claire Chandeneux, Em. Raymond, Colomb, de Witt, Maı Guerrier de Haupt, Th. Alphonse Karr, de Harscouet, et

Deux écrivains surtout ont réussi à incarner dans leu productions, l'une, *le roman de la passion honnête*, l'aut *le roman de pensionnat*. J'ai nommé Mmes Craven Zénaïde Fleuriot.

Dans les rangs de la jeunesse chrétienne — j'entends la jeunesse féminine — presque tout le monde a lu *Récit d'une Sœur*, *Anne Séverin*, *le Mot de l'Enigm* *Fleurange*, *le Valbriant*. L'excès de romanesque, ι lyrisme outré dans son expression — traduction exac de l'exaltation des pensées — des invraisemblances caractères et de situations, des négligences de compositio gâtent souvent ce que le talent de Mme Craven possède pur et de vraiment élevé, de correct et d'aisé sa grande recherche. « L'amour » vu à travers les romans cet auteur est une sorte de sentiment à la fois désintéress affolé d'idéal et comme *dématérialisé*, dont l'existen courante offre, à la vérité, fort peu d'exemples et qui n'e pas sans danger.

Mlle Fleuriot, moins connue dans le monde littéraire, peut-être plus de simplicité et une observation plus prol que la précédente. Elle l'emporte certainement par la gaît la verve et des qualités qui sont excellemment française

la clarté, la bonne santé, la souplesse et l'entrain. Des longueurs déparent ses dernières nouvelles et les rendent inférieures aux premières, à *la Rustaude*, à *Aigle et Colombe*, à *Ce pauvre Vieux*, aux *Pieds d'argile*, etc.

Comme bon nombre d'écrivains dont le nom s'est rencontré plus haut sous ma plume, ceux-ci ont souvent mis de la convention et du parti pris moralisateur dans le choix des sujets, dans l'étude et le développement des caractères et dans les complications de l'intrigue : mais ils réussissent à fournir à l'adolescence un régal plein d'enseignement et d'attrait.

D'une portée plus haute au point de vue esthétique, d'une forme plus délicate et d'une psychologie plus affinée, mais se rattachant toujours à l'inspiration *vertueuse*, nous apparaissent enfin certains romans de MM. A. Theuriet *(le Bracelet de Turquoises)* ; Paul Margueritte, *(l'Avril, Ame d'Enfant, Ma Grande)* ; Abel Hermant, *(Eddy et Paddy)* ; Louis Enault *(Alba)* ; Charles Buet, *(l'Ainée)* ; M. Gustave Toudouze, *(l'Orgueil du Nom)* ; E. Cadol, A. Gladès, *(Au Gré des choses)* ; A. Godard, *(les Huttiers, Chantegrolle)* ; H. Ardel, *(Au Retour)* ; Ch. de Berkeley, *(Vieille Histoire)* ; G. Duruy, *(l'Unisson, Andrée, le Garde du corps)* ; Gennevraye, *(Pour l'Honneur, le Roman d'un Sous-lieutenant)* ; Marie Anne de Bovet, *(Fausse Voie)* ; Edouard Delpit, *(Ivonne, Bérangère)*. Nous mettrons sur le même rang les nouvelles de Mme Marie Poradowska, *(le Mariage du Fils Grandsire, les Filles du Pope)* ; de Mme Janine, *(Eljen, la Chambre nuptiale)* ; de Charles Fuster, *(l'Amour de Jacques)* ; de Mme Caro,

(Fruits amers, Amour de jeune Fille) ; de Brada, *(Co promise, l'Irrémédiable, Mme d'Épone)*; de H. de Chen vières, *(les Passions honnêtes)* ; de M. François Villa *(le Passé de Sœur Monique)* ; de Mme Mary Floran, *(un A d'Epreuves)* ; de Ch. Deslys, *(le Roi d'Yvetot)*; de M. Jo de Coppin, *(Courageuse)* ; de M. Aimé Giron, l'aute délicat et spirituel de *Chez l'oncle Aristide,* etc.

Mme Jeanne Schultz avec *la Neuvaine de Colette* et Je de la Brète avec *Mon Oncle et mon Curé* ont réussi conquérir le « gros public ». On se souvient de la curios qui accueillit *la Neuvaine de Colette* lorsqu'elle parut, sa signature, dans *la Revue des Deux Mondes*. Le naturel je ne sais quelle verve malicieuse dans la façon de v les êtres et les choses et dans l'habileté à les rendre, simplicité et l'émotion discrète de l'aventure, cette psych logie fraîche et amusante à la fois d'une âme de fillet honnête, passionnée et spirituelle, tout cela ravissait l palais blasés sur le piment des adultères bourgeois et s les banalités des amours tarifées. *Mon Oncle et mon Cur* qui participait un peu du genre alerte et primesautier de *Neuvaine* et qui mettait en scène des personnages vivan et bien conçus, remporta, pour des causes analogues, u succès presque aussi grand.

Je ne puis clore cette revue — fort approchante d'u nomenclature, je le crains, — sans poser en lumière le no d'un écrivain foncièrement « chrétien » et respectueux d l'idéal, mais classé aussi au premier rang des plus artiste La place de M. R. Bazin serait tout autant parmi les psych logues que parmi les « romanciers honnêtes » ; toutefois

rareté de cette heureuse concordance nous engage à en attribuer les honneurs à ces derniers.

Une Tache d'encre, *Ma tante Giron*, *Mme Corentine*, *les Noëllet*, *la Sarcelle bleue* valent non seulement par l'accord juste et « vécu » d'une poésie mesurée avec un sobre réalisme, par la vérité des peintures, le charme aérien des paysages et par les analyses ; ils valent aussi par l'aisance savoureuse et personnelle, par la clarté et la correction puissante de la langue. M. Bazin, comme les romanciers de la famille, a voulu parler au cœur : mais son langage sait être émouvant sans tomber dans la fadaise ou dans le poncif; il fortifie l'âme de ses lecteurs au lieu de l'alanguir, il l'arme pour le combat de la vie et il se garde d'encourager les illusions et les chimères. Cette mesure si heureusement observée produit l'attendrissement bien mieux que les élans voulus et les intentions apitoyantes. Grand admirateur de l'entente chrétienne de l'existence, grand fervent de la simplicité et du culte de la nature vraie, M. René Bazin est un ennemi redoutable du pessimisme, du bas naturalisme et de la fausse sentimentalité. Il a su s'imposer sans recourir au tapage ou au scandale.

§ VIII.

Le roman symboliste et occulte.

—

Les symbolistes contemporains ne se posent pas absolument en groupe avancé de l'école psychologique, ainsi que beaucoup le croient. Ils sont les manifestants, dans la poésie

lyrique, du mouvement qui réagit contre l'impassibilit
la prétention à l'exactitude et l'étroitesse de formules
certains parnassiens et des naturalistes. Pendant la lu
pour la thèse expérimentale, la psychologie fut le refuge d
esprits précis et analytiques ; celui des poètes, fut le *sy*
bolisme. En réalité, ce dernier a été peu cultivé dans
roman français : il s'est surtout répandu dans la poésie
dans de courtes proses sans unité ni détermination bi
appréciable. Mais la grande multiplicité des écoles ou d
subdivisions d'écoles, des groupes et des coteries que s
étiquette a couverts, nous oblige à nous en occuper penda
quelques instants. Nous le ferons à propos du roman déc
dent ou occulte, représenté surtout par MM. J. K. Huysma
et Paul Adam, et à propos du roman inspiré par le *magis*
dont M. Péladan s'est fait le retentissant gonfalonnier.

Problème assez curieux : sans avoir produit d'œuvr
de valeur indiscutée, sans avoir réussi même à se mett
d'accord sur une formule commune, les symbolistes n'
ont pas moins exercé sur la génération actuelle une acti
prépondérante et une réelle fascination. Il faut, avant tou
faire la part de la mystification, du charlatanisme, d
raffinements systématiques, et de l'engouement que devaie
susciter l'indépendance élevée en dogme et l'extrême facili
apparente des procédés décadents. Car il ne paraît pas tr
laborieux d'écrire comme M. René Ghil ; et toutes les théori
symbolistes se ressemblent en général par ce point que
forme non moins que le fond y semble viser uniquement
l'« abscond » et à « l'ésotérique ». Sous prétexte d'imprécisio
de vague, d'inachevé, de rêveur et de suggestif, sous prétex

de traduction musicale des «états d'âmes», certains écrivains ont mis à la mode une langue qui n'en est véritablement pas une. C'est une phraséologie qui torture et disloque à plaisir la syntaxe et les règles, enlève aux mots leur sens véritable pour leur en donner un très arbitraire, parfois saugrenu, ou même pour ne leur laisser aucun sens ; c'est un pathos, pour tout dire, qui heurte la logique et ridiculise l'œuvre d'art dans sa forme. Il exprime, en effet, une pensée si embrouillée et si peu concrète qu'il faut. pour comprendre ces auteurs, un lexique spécial à chacun d'eux ou des grâces d'état conférées, paraît-il, aux initiés, par le dieu du Mystère (1). Cependant le point de départ du symbolisme n'était pas blâmable. Il a eu surtout ceci de bon qu'il a été comme la réintégration de l'*idée* dans l'art poétique. Mais il a voulu aller trop loin et il s'est égaré dans les spéculations vaines. Les symbolistes cherchent, par ordre, étant donnée une image traduisant une pensée, à mettre l'image seule, le symbole en lumière. Malgré l'exagération évidente du parti pris, l'entreprise était donc louable et renfermait d'excellents principes. Remarquons d'ailleurs que tout, dans un certain sens, est symbole, puisqu'en passant par notre imagination, tout revêt la forme d'une image. « Tout art est symbolique parce qu'il exprime des idées abstraites par des images et qu'il communique aux couleurs et aux formes, une signification qu'elles n'ont pas d'elles-mêmes (2). » Le

(1) Voir divers contes de M. Mallarmé.

(2) F. Brunetière. Voir ses études sur le *symbolisme* dans les *Nouvelles Questions de critique*, etc.

symbole, dépassant l'allégorie et la comparaison qui s'attachait encore uniquement aux objets extérieurs, a en outre ceci d'excellent « qu'il nous fait saisir entre le monde et nous quelques-unes de ces affinités secrètes et de ces lois obscures qui peuvent passer la portée de la science mais qui n'en sont pas moins certaines (1). »

C'est sur ce terrain surtout que le symbolisme a battu le naturalisme.

Ce dernier avait piétiné sur place, empêtré qu'il était dans ses documents et dans ses enquêtes. Il avait gonflé l'individualisme, il avait poussé aux dernières conséquences la tyrannie de l'exactitude, du vécu, du « scientifiquement établi ». Il n'avait laissé aucune liberté à l'idée, aucun champ au rêve. Il avait affecté de ne voir dans la *nature* que les contours extérieurs, et, ainsi, il avait limité l'art à la stricte et sèche imitation de ces contours.

Or, nul ne le niera, il y a des arts qui ne sont pas d'imitation : ceux-ci se trouvaient privés d'une partie de leurs moyens. De plus, la nature a des dessous, nous nous sentons entourés de mystère et d'inconnaissable : l'école de M. Zola s'était fait gloire de n'en pas tenir compte. Mais il est certain que nous ne parvenons à dégager quelque chose de ce mystérieux, qui existe, qu'en nous élevant au-dessus de l'observation stricte du monde extérieur, en faisant intervenir un élément d'interprétation que notre âme et notre intelligence ne peuvent puiser dans la nature

(1) F. Brunetière. Id.

même : pour atteindre l'*âme des choses* que les symbolistes visaient, il fallait évidemment dépasser le monde concret. Seulement, par une réaction peu mesurée et mal éclairée, le symbolisme a, pour ainsi dire, condamné l'art à sortir du vrai. Il a synthétisé et généralisé à outrance, méprisant l'observation et oubliant que cette *âme des choses* ne peut être traduite que par des images qui sont dans la nature. Son grand tort a été, voulant saisir l'objet « senti par ses effets plutôt que pensé », « supposé plutôt qu'aperçu », de faire appel à l'intelligence abstraite seule, de supprimer les accidents de milieu, d'époque, les faits particuliers, « de n'admettre en un mot que ce qui est représentatif d'une entité ». Son esthétique, uniquement basée sur la perception des affinités et des identités qui existent entre la nature et nous, est ainsi tombée dans le rêve purement spéculatif, dans l'indéchiffrable, le baroque, voire même dans le grotesque...

Les symbolistes ont préconisé, au point de vue de la forme, l'imprécis, le flottant, l'impondérable et le fugitif, parce que ces procédés leur paraissent les plus propres à exprimer cet état de rêve qui prolonge la vision jusqu'à la devination et jusqu'à l'hallucination, et parce que cette langue leur a semblé la meilleure protestation contre l'exactitude et la matérielle netteté des naturalistes.

Dans le champ du roman, ils sont descendus à la mysticité vague et dissolvante, aux rêveries stériles, aux lamentations pleurardes, aux douleurs artificielles et mal définies, à des sensitivités d'âme inappréciables et impondérables. N'ayant ni la force de croire, ni celle d'agir,

ils ont oscillé entre un abandon passif et las du côté l'incompréhensible et une tendance perverse vers l'occu le magisme, l'exorcisme, etc.

Ce n'est point ici le lieu de parler des « poèmes en pros qui devinrent l'exutoire favori des rêveries maladives d furent affectés nos symbolistes le plus strictement attac à leur formule. Ne nous arrêtons qu'aux romanciers parmi ceux-ci, aux seuls marquants, à ceux sur lesquel portée et l'étendue de leur œuvre nous permettent formuler une opinion.

Le cas de M. J. K. Huysmans est des plus curieux.

C'est d'ailleurs une curieuse figure littéraire que cel de cet écrivain et l'expression fatiguée, dédaigneuse et so frante qui, éternellement, contracte son rictus railleur, n' point menteuse. Artiste et dégoûté, ayant pour l'humani et la vie des mépris de carabin et de croquemort, est doué d'une imagination fantastique et d'une étonnan faculté d'embrasser, avec une vue intense du détail, face pittoresque des choses et des idées ; il excelle à exprimer, en termes d'une virulence et d'une crudi inouïes, les côtés bas, vulgaires et grotesques, les seu qu'il affectionna longtemps d'envisager. Cependant, on a trop peu de lui quand on l'a représenté comme un pess miste exacerbé, écœuré jusqu'à la nausée de tout ce qu étant vil et répugnant, s'attache comme une indépoissab glu aux sens détraqués et malades de nos blasés. Ce qui domine surtout, c'est une inquiétude, de plus en pl lancinante, de s'arracher à cet *embêtement*... L'amour l'artificiel excessif joint à cette lassitude l'a conduit du déc

dentisme à l'occultisme. Un loyal et superbe effort de sincérité vient de l'amener à la Foi et à un catholicisme, dont sans doute il faut blâmer l'alliage, mais qui se dresse noblement par dessus les banalités du scepticisme et du dilettantisme à la mode.

A Rebours, *Là-bas*, et *En route*, tels sont les trois livres qui ont successivement synthétisé les dernières évolutions de sa pensée et de son art.

La manière de M. J. K. Huysmans s'est ainsi développée, à travers son œuvre, suivant une marche régulièrement progressive. Depuis *Sac au dos* jusqu'à *A Rebours* exclusivement, en passant par *les Sœurs Vatard*, par *Marthe*, par *En ménage*, et par *A Vau l'eau*, nous pouvons observer, à côté de la simplicité extrême de la composition, une préférence de plus en plus marquée pour le sujet vil, une persistance de plus en plus opiniâtre et, dirais-je, affectée, à découvrir davantage ce que le goût et les bonnes mœurs conseillent d'envelopper d'ombre, ainsi qu'à froisser et à éclabousser de sarcasmes ce que les conventions sociales respectent. Gens qui tombent au péché, sans excuse, sans amour ni passion, sans motif le plus souvent ; analyse méthodiquement plus sombre et plus amère du milieu ambiant ; tristesse toujours plus découragée et plus ulcérée devant la pauvreté morale qui est, d'après lui, notre lot, tout cela a travaillé dans le cerveau de l'écrivain pour l'amener à cette œuvre unique, exorbitante de décomposition : *A Rebours*.

Le décadentisme du romancier s'est surtout affirmé par une recherche effrénée des spasmes rares et subtils. *A Rebours* est, sur ce point, une étude où l'originalité se

marie à la bizarrerie et même à la puérilité. C'est comme le catalogue des sensations alambiquées d'un détraqué de cette fin de siècle, d'un blasé qu'énerve jusqu'à la souffrance la monotonie de la vie et qui, à mesure qu'il poursuit plus rageusement les secousses inédites, factices, frondeuses du cours régulier des choses, se dégoûte davantage. Epris du détail ultra pittoresque, raffiné en tout, imaginatif éperdu, unissant une conception très haute du Beau à un sentiment inné et cruel du grotesque, M. Huysmans en est arrivé ici à des exagérations vraiment enfantines de l'incohérent, de la rareté et de l'anormal.

On ne peut cependant nier le relief de cette figure de des Esseintes qui incarne en lui, comme l'a dit un judicieux critique, l'âme de notre époque écœurée et vide. Il y a, dans ses manières intenses de sentir et d'être affecté, une atmosphère incontestable de « décadence », au sens littéraire du mot. L'effet en est d'autant plus curieux que le style vigoureux, coloré et souvent aussi artificiel que la pensée, s'encombre de barbarismes, de néologismes et de façons de dire « faisandées ».

Pour dépasser dans *Là-bas* la note de recherche aiguë qu'*A Rebours* avait donnée, M. Huysmans a dû retourner pour ainsi dire en arrière des temps, jusqu'aux fastes fabuleux de la sorcellerie. Outre l'élément, plus sensible que jamais, du dégoût de l'artiste pour tout ce qui l'entoure, pour tout ce qui a été fait ou est à faire, pour les banalités, les veuleries, les compromis de la vie ambiante, il y a encore dans ce livre une aspiration inquiète, ni formulée complètement, ni décisivement raisonnée, vers le mysticisme,

un mysticisme *à rebours* qui est le « satanisme ». *Là-bas* repose sur la conception du satanisme contemporain, c'est-à-dire du règne et du culte effectif de Satan, culte qui existerait aujourd'hui encore, serait répandu dans le monde entier où il compterait des milliers d'adeptes ; culte enfin qui consisterait en certaines pratiques d'une abomination et d'une immoralité sacrilège dont le romancier ne nous a épargné ni un détail ni une nuance. La teinte infernale de cet ouvrage confus le sépare nettement de ses devanciers, car M. Huysmans y délaisse, pour d'occultes grimoires et pour d'inusitées diableries, son éternelle complainte sur cette *sale plaisanterie* qu'est l'existence.

Il est tôt peut-être pour parler ici du tout récent volume de l'auteur : *En Route*. Voici pourtant une appréciation qu'on doit, *à priori*, formuler : cette œuvre est d'une absolue sincérité. Elle est sincère d'un bout à l'autre, dans le fond et dans la forme. C'est pourquoi elle fourmille de sensations multiples et parfois contradictoires : des envolées superbes de l'art le plus élevé, des gloses exquises, enroulées autour d'un psaume ou d'un détail architectural, nous ont à peine empoigné, que surgissent les vocables les plus bas et les images les plus intentionnellement répugnantes ; des éloges fièrement indépendants, adressés à la vie contemplative et conventuelle, sont entremêlés de jugements généralisés sur le clergé séculier et sur les ministres de l'Église, jugements qui sentent étrangement le préjugé ; des peintures d'une grâce insinuante, d'un charme inoubliable de mélancolie et de tristesse, font pendant à de brûlantes et crues tentations, décrites dans toute

leur hideur. A Dieu ne plaise que nous reprochions sa franchise à M. Huysmans ! C'est elle qui donne la haute valeur à son livre, c'est elle qui fait de cette sorte d'autobiographie une confession qui nous étreint et nous communique un frisson si intensif. C'est elle qui, nous voilant les redites et les longueurs qu'un Flaubert eût reprises dans cette considérable étude, ne nous arrête qu'à sa vigoureuse et presque géniale envergure. Parmi les régions obscures et sulfureuses du Mal, le pénitent — oh ! pauvre âme pleine d'orgueil encore et malhabile à se faire humble ! — marche péniblement sur le chemin qui mène à Damas. Que de chutes, que de mouvements contraires, que de heurts et de reculs ! mais quand il pleure, ses larmes sont brûlantes ; quand il plie les genoux, son orgueil s'effondre et s'abîme. L'ouvrage est loin d'être parfait. La pensée et le style entraînent des gravats et des scories. Mais c'est une de ces productions qu'on juge plus avec le cœur qu'avec les facultés critiques de l'esprit.

A côté de M. Huysmans, le plus brillamment doué des romanciers décadents — et le plus considérable par l'œuvre déjà accomplie — c'est incontestablement M. Paul Adam.

Après le naturalisme de *Chair molle*, le jeune écrivain se posa un des premiers comme symboliste renforcé en publiant le *Thé chez Miranda*. Plus tard, il se rallia à «l'occultisme» qu'il semble avoir à son tour répudié pour se borner à être un artiste indépendant, original, ultra-sensible, un friand des sensations inédites et des domaines inexplorés, observateur méticuleux, dédaigneux de tout ornement futile, de toute mise en scène usuelle, et même, dans ses romans, de toute action mouvementée.

L'heure n'est évidemment pas venue de porter un jugement définitif sur des livres comme *les Images sentimentales* ou comme *le Mystère des foules*. Mais on ne peut nier les facultés puissantes et affinées qu'ils révèlent, en dépit de cette affectation, de cette impertinence outrée dans l'ironie et dans le dandysme, en dépit de ces besoins frondeurs de scandaliser — tout en maudissant la chair et ses œuvres — qui nuisent souvent à l'artiste personnel et virtuose. Ce qui attire encore l'attention sur M. Paul Adam, c'est, outre son sens de la synthèse, la très grande variété de ses ressources, l'aisance avec laquelle il les emploie successivement, évoquant les souvenirs byzantins aussi librement que les tableaux contemporains, Comme écrivain, c'est un ingénieux, fort au courant des secrets de la langue, c'est un lyrique aussi, dont la phrase sait être d'une clarté lumineuse quand il ne lui plaît pas davantage d'affecter l'obscurité et le « tarabiscotage ».

Les principaux romans de M. Paul Adam sont, en dehors de ceux que nous avons cités : L'ÉPOQUE, (1re série) qui comprend *Chair molle*, *la Glèbe* (étude de l'alcoolisme chez le terrien) et *Soi*, psychologie de la femme vertueuse par orgueil; L'ÉPOQUE, (2e série), savoir : *Robes rouges*, satire effrénée et caricaturale de la magistrature, *le Vice filial*, *les Cœurs utiles*; LES VOLONTÉS MERVEILLEUSES, série composée d'*Être*, (évoquant le monde de la sorcellerie au XVe siècle) de *En décor* et de *l'Essence de soleil*, roman idéologique, où l'idée vit seule, où les personnages ne sont qu'accessoires.

Que dire de M. Péladan ? Après les belles pages colorées et nerveuses du *Vice suprême*, pages déja si entachées

d'ailleurs de singularité et de parti-pris, ce poète est tombé de *Curieuse* dans *l'Initiation sentimentale*, de celle-ci dans *l'Androgyne*, etc. Il a fini dans l'absurde. Le *Magisme*, qu'il mit à la mode, avait des prétentions théologiques, philosophiques, sociales et esthétiques. Mais, dans la religion nouvelle, de nombreuses scissions s'opérèrent rapidement. A l'heure actuelle, la chapelle originaire ne compte plus que quelques rares dévôts, défendus contre toute critique par une admiration béate pour l'habile metteur en scène qu'est le grand prêtre ou le *Sâr* Péladan. Terminons donc en constatant que le besoin — sincère et inconscient croyons-nous — de mystifier ses contemporains a compromis et souvent annihilé les dons remarquables et les grandes qualités de poète idéaliste ou d'imaginatif féerique que possédait l'auteur de l'*Éthopée*.

Symbolisme, décadentisme, magisme, telles sont les contrées extrêmes où certaine partie de la jeunesse lettrée cherche des terres vierges et des sites inspirateurs. Mais un grand nombre en reviennent promptement découragés, et, par le va-et-vient de ces volontés vacillantes et de ces vocations contrariées, est amenée cette sorte d'anarchie littéraire qui règne et ne paraît point près de sa fin.

Il semblerait, qu'en ces conditions, l'avenir de cette jeunesse soit compromis, que le besoin de rejeter toute règle et toute formule doive promptement aboutir à l'indigence la plus cruelle et la plus décevante. Telle n'est pas pourtant l'étendue du mal.

C'est ainsi qu'il serait injuste de ne pas reconnaître l'œuvre accomplie, au point de vue du roman, par les

petites Revues ou plutôt par les ***Revues indépendantes*** pour leur donner un qualificatif plus juste. A côté des feuilles éphémères, quelques-unes, ***l'Ermitage, le Mercure de France, la Plume, la Revue blanche*** — nous ne signalons que les principales — ont pris, dans ces dernières années, un développement significatif. Elles ont rallié autour d'elles divers groupes de poètes et de conteurs, chacun fidèle à sa religion littéraire, mais réunis dans un désir commun d'attacher leur nom à quelque œuvre esthétique. Nous n'entendons pas, évidemment, parler des naïfs, des présomptueux et des tapageurs qui cherchèrent dans le scandale ou dans l'hétérodoxie des opinions et des procédés une passagère notoriété. Nous devons nous borner à citer ceux qui ont produit des œuvres dignes d'être applaudies ou discutées. Tels : MM. Gustave Kahn ***(le Roi fou),*** A. Germain ***(l'Agité),*** P. Vérola ***(l'Infamant),*** G. Danville ***(les Infinis de la Chair),*** Gabriel Mourey ***(Monada),*** H. Mazel ***(Vieux Saxe),*** Léon Riotor ***(l'Ami inconnu)*** (1), R. de Marès ***(En Barbarie),*** Ch. Merki et J. Court ***(l'Éléphant),*** Paul Foucher ***(Fin papa, Rechain avare),*** B. Lazare ***(le Miroir des légendes),*** G. Geffroy ***(le Cœur et l'esprit),*** M. Vaucaire ***(L'Encrier de la petite vertu),*** M. Beaubourg ***(Contes pour les Assassins, Nouvelles passionnées),*** C. Mauclair ***(Couronne de clarté),*** A. Vallette ***(le Vierge),*** Elémir Bourges ***(Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent),*** L. Dumur ***(Albert),*** R. de Gourmont ***(Sixtine),*** H. Rebell ***(Baisers***

(1) M. RIOTOR, a publié encore un remarquable roman philosophique : *Les Raisons de Pascalin.*

d'ennemis), J. Jullien *(la Vie sans lutte),* Renaud *(le Fi Balouet),* R. Boylesve *(Le médecin des Dames de néans),* A. Remacle *(la Passante),* Ch. de Rouvre *(Après Amour).* Tels encore MM. A. Boutique, G. Bonnamour, le regretté J. Tellier, Jean Blaize, A. Charpentier, Abel Pelletier, etc.

§ IX.

Les auteurs gais, les humoristes et les fantaisistes.

—

Est-ce un symptôme de réaction contre le pessimisme universel qui a, durant cette fin de siècle, désolé la littérature ? Mais voici que les humoristes et les auteurs gais se mettent à pulluler... La joie et la verve gauloise ont toujours été caractéristiques du génie français et, pour parler des temps présents, depuis que le gros rire de P. de Kock s'est tu, nous n'avons jamais manqué d'écrivains s'attachant à dilater la rate de leurs contemporains.

Ç'a été le Charles Monselet de *Monsieur Cupidon,* des *Années de gaieté*, des *Tréteaux*, etc., talent spirituel et indiscipliné, folâtre et exubérant; puis Eugène Mouton (Mérinos), le désopilant auteur de *l'Homme à la tête de bois* et des piquantes *Nouvelles et fantaisies humoristiques*; Quatrelles, mort récemment, après avoir tant amusé les gens avec *le Petit Manuel du parfait Parisien, A outrance, Dans le grand monde, Sans queue ni tête,* etc... Ç'a été aussi Eugène Chavette, au comique facile, aux lourdes facéties, gâtant par d'épaisses saillies une verve assez drôle, imitant avec

quelque bonheur dans ses *Petites Comédies du Vice*, dans *Le procès Pictompin*, etc., le genre d'Henry Monnier. Ce furent Jules Noriac et Moineaux, le premier, chroniqueur alerte et fin, plein de boutades et de goût, dont *le 101me Régiment*, *la Bêtise humaine*, *le Journal d'un Flâneur*, etc., reproduisent avec entrain et perspicacité une foule de types et de travers cocasses ; le second, connu par ses *Tribunaux comiques*, eut le bon esprit de se maintenir dans un genre savoureux que nul ne s'avisa de lui disputer.

M. Aurélien Scholl, souvent leste et «anticlérical», type du chroniqueur et du boulevardier parisien, devrait être compris parmi les fantaisistes, avec Pierre Véron, l'auteur de *Ohé, Vitrier*, de *Paris vicieux* et d'autres bluettes éphémères, avec Richard O'Monroy (*Place au théâtre !* etc.), avec Ernest d'Hervilly, conteur gracieux et non sans poésie d'*Ernest d'Hervilly-Caprices*, de *Mesdames les Parisiennes*, etc., avec M. Robida et sa *Tribu salée*, avec le corrosif Rochefort, avec M. P. Ginisty, dans *la Seconde Nuit*, avec Caliban (Emile Bergerat), qui se console de voir ses tentatives théâtrales avorter dans l'œuf, en publiant le *Rire de Caliban*, *la Chasse au Mouflon* et *les Soirées de Calibangrève*, avec le fin Albert Millaud, metteur en scène de *la Comédie du jour sous la République athénienne*, avec, enfin, quelques seigneurs de moindre importance.

Maintenant se lève la génération des joyeux, des ironistes, des humoristes : Armand Silvestre, Grosclaude, Jules Renard, G. Claudin, Alphonse Allais, Courteline, Capus, George Auriol, Willy, Tristan Bernard, Pierre Veber, Oct. Pradels, Xanrof, etc.

M. Armand Silvestre unit les grâces d'un poète éthéré et chaste aux gaillardes saillies d'un rabelaisien renforcé. Ce n'est pas tant l'obscénité que le gras, le grotesque dans le grivois, l'incongruité, en un mot, qu'il recherche et qui lui inspirent, selon le mot de Jules Lemaître, « des gaietés hebdomadaires bien surprenantes ». Il y a vraiment dans le cas de M. Silvestre de quoi étonner notre descendance, si elle s'occupe de lui. Car ce ne sont pas seulement des *gauloiseries* qu'on trouve dans *le Commandant Laripète*, dans *les Contes grassouillets* et dans foule d'autres de ses romans, mais la plus basse et la plus scatologique plaisanterie. C'est dommage, car il a du style, de la familiarité amusante et certaine verve. Tout autre est le rire de Grosclaude, bouffonnerie d'une qualité assez rare qui répond bien à l'essence de *la blague*. Il a l'art de dire sérieusement les choses les plus désopilantes et d'extirper d'un sujet les molécules plaisantes qu'il peut contenir. Faite d'irrévérence, d'absurdité pittoresque, cette blague est rendue dans une langue spéciale, tantôt parodiant à merveille le style des faits divers de journaux, le style des administrations, tout ceux dont le caractère est de n'être pas du style, tantôt abasourdissant le lecteur par un emploi, à jet continu, du coq-à-l'âne et du calembour.

M. Gustave Claudin s'est essayé à la charge féroce dans *Tarte à la crême*, *Point et virgule*, etc. Mais son stylet égratigne plus qu'il ne déchire. Ses flèches n'ont pas le bout trempé dans le curare. Le genre de Willy, ce fécond et paradoxal esprit — psychologue à ses heures comme il l'a prouvé dans *Une Passade* — se rapprocherait

de celui de Grosclaude. Willy pousse l'habileté dans l'art du calembour *par à peu près* jusqu'à des dislocations inimaginables. Qu'il s'agisse de boutades capricieuses, d'ironies anécdotiques, de « fumisteries » gigantesques, d'imaginations incohérentes mais acérées, comme dans *les Enfants s'amusent*, ou de compte-rendus analytiques vinaigrés, écrits au courant de la plume avec une verve judicieuse et captivante, comme dans *les Soirées perdues*, l'impression est la même. La fantaisie est bâtie sur un rien, et nous sommes charmés. Au fond, nous nous savons un peu gré d'avoir pu suivre Willy dans les bonds désordonnées qu'il fait accomplir aux idées, dans les culbutes plaisantes et inattendues qu'il fait faire aux mots pour leur donner une signification bouffonne, spirituelle, ambiguë ou, tout simplement, baroque...

Dans un article intéressant sur *Nos Humoristes* (1), M. G. Bergeret voit dans Willy un maître en irrévérence ; « il ne respecte rien, au moins des choses dont il parle, et on ne surprend jamais chez lui ce sentiment de vénération pour les idées reçues qui est l'apanage du bourgeois. Ce talent n'est pas à la portée de tout le monde : pour savoir manquer de respect à propos, il faut un certain tour d'esprit qui est un don de la nature, et aussi un art spécial qui ne s'acquiert pas sans travail, pour ainsi dire, sans études préalables. Il ne suffit pas de se moquer des choses établies : il faut en discerner le point faible et Willy y excelle ».

(1) *Revue Bleue*, 12 mai 1894.

M. Alphonse Allais, lui, est un mystificateur pyramidal, un faiseur de plaisanteries froides et coupantes, impassibles, dont les drôleries, éparses dans *Vive la vie*, dans *le Parapluie de l'Escouade*, dans *Pas de Bile*, etc., sont d'une cocasserie grotesque et absurde, réjouissante le plus souvent, mais parfois un peu « tirée aux cheveux ». C'est qu'il est très fatigant d'être toujours gai ! M. Tristan Bernard, fumiste flegmatique, M. Pierre Veber, fantaisiste sarcastique, M. O. Pradels, M. Donnay, satirique cruel, MM. G. Auriol et Xanrof appartiennent à la même catégorie d'amuseurs patentés. Ce sont essentiellement des ironistes et des *déformateurs*. Ils « ont d'abord des choses la vision commune : elles ne les affectent pas, au premier coup d'œil, autrement que tout le monde : mais immédiatement, ils en perçoivent toute l'ironie possible, — la grosse — par la déformation : car ils s'en tiennent aux principaux moyens, l'ironie par antithèse, le comique par la disproportion, et chacun, selon la plus diligente aptitude de son esprit, a plus particulièrement choisi pour outil de déformation l'absurde, le grotesque, ou le paradoxe. Ce ne sont pas des humoristes, mais des ironistes comiques concrets, qui ont plus volontiers souci de dégager l'ironie de la position des objets que du jeu des idées » (1).

Cela est surtout vrai pour M. Georges Courteline, dont les recueils les plus connus sont *Boubouroche*, *Messieurs les Ronds de cuir*, *Lidoire et la Biscotte*, *Ah ! Jeunesse !* etc. Lui, s'est cantonné dans le grotesque. Mais il y est passé

(1) A. VALLETTE, *Mercure de France*, juin 1893.

maître : un grotesque réjouissant, d'une fantaisie à la dernière puissance, non toujours raffinée et soignée dans sa tenue, certes! mais si habile à faire manœuvrer le baroque, l'insolite, l'extravagant et à en épuiser tous les sucs exhilarants! Son souci de l'actualité, l'adresse avec laquelle il épie les petits vices, les ridicules d'amour-propre ou d'hyprocrisie, pour faire rire, sont ses principaux éléments de succès. La recherche du « scabreux » et l'*amoralité* inconsciente, pour ainsi dire, sont également symptomatiques chez M. Courteline.

Amusant aussi, spécialement par son naturel et par une certaine affectation de candeur, M. A. Capus ne conduit point la charge jusqu'à ces régions extrêmes. *Faux départ*, *Monsieur veut rire* et *Qui perd gagne* se peuvent lire sans dilatations forcées de la rate. Écrits avec art, ces romans nous amusent parce que nous y trouvons une traduction franche, piquante et juste du réel. Les types sont vivants, et, s'ils nous déridont, c'est parce que, à chaque instant, ils nous en suggèrent d'autres que nous leur associons. Comme l'ironie du conteur n'est pas cinglante mais qu'elle est avisée et dissimulée sous des dehors« bons enfants », elle ne nous fatigue presque jamais.

Reste M. Jules Renard. L'auteur de *Sourires pincés*, de *l'Écornifleur*, de *la Lanterne sourde*, de *Coquecigrues*, de *Poil de Carotte* est peut-être le plus naturel et le plus personnel des « humoristes ». Paradoxal, plus pénétrant que comique, il n'est le frère de personne. Je ne connais aucun de ses livres qu'on puisse attribuer à autrui. La vue qu'il a des choses est si individuelle, si imprévue,

si nuancée, si accidentée de mouvements tournants, qu'elle demeure toujours originale. Ce n'est pas un auteur « gai » : rien cependant n'amuse comme ses tableautins. Il ne retourne point ses sujets pour en découvrir les côtés comiques et nous les présenter sous un jour drôle et spécial : mais il les voit ainsi et c'est tels qu'il les voit qu'il nous les décrit. Il y a chez lui un satirique, acéré et froid d'apparence, quoiqu'en réalité M. Renard sache s'indigner et soit un contempteur méprisant et vibrant du snobisme et de la bêtise. Sa langue, sûre et pittoresque, parfois seulement un peu affectée, donne à beaucoup de ses récits un fini d'art qui surprend par contraste avec leur sujet. Je n'oserais dire que tout soit parfait dans ses livres. Mais, sous l'humour de ce qu'il écrit, un observateur a tôt fait de découvrir une rare finesse, effet d'un labeur soutenu et patient dont peu d'écrivains seraient capables.

Son « naturel » est tout à fait remarquable. Il prend dans la vie tel petit fait, tel incident, telle figure analogues à ceux que nous heurtons à chaque pas. Nous y ferions à peine attention si, d'un petit coup d'œil avertisseur, l'auteur n'en dévoilait soudain l'ironie intense ou la cocasserie irrésistible.

Ce n'est pas seulement un satiriste éveillé que M. Renard, un psychologue narquois et moqueur. C'est aussi un artiste ému et son *Poil de carotte* nous chante, dans une longue suite des chapitres courts, à la fois risibles et navrants, les misères et le lent martyre de l'enfance tourmentée, aigrie, rendue méfiante et mauvaise...

Si donc on embrasse d'un coup d'œil la « gaîté littéraire »

en la seconde moitié de notre siècle, on la voit évoluer ainsi : tantôt c'est de l'entrain, de l'esprit, une mousse légère ; tantôt c'est une joyeuseté plus grosse, une drôlerie plus leste et plus exubérante ; enfin, aujourd'hui, c'est une tendance à la raillerie à froid, à la fumisterie amère et à la charge hyperbolique.

CHAPITRE VI.

LE CONTE ET LA NOUVELLE.

I

Guy de Maupassant.

—

Guy de Maupassant est bien l'héritier direct de cette lignée de conteurs qui, depuis les ménestrels et les chanteurs du XIIIe siècle jusqu'à Mérimée, ont conservé au genre ses notes caractéristiques. Assurément entre *l'Heptaméron* de la reine de Navarre et les contes de Nodier il est autant de disparates qu'entre *le Petit Jehan de Saintré* et *Candide*. Mais la netteté des contours, l'intensité et la concentration de l'intérêt, l'aisance de la narration sont restées distinctives de cette forme littéraire.

Il nous eût été aisé de ranger Maupassant parmi les romanciers naturalistes et de le mettre au premier rang. Les psychologues, d'autre part, reconnaissent un des leurs dans le signataire de *Pierre et Jean*, de *Notre Cœur* et de *Fort comme la Mort*, ces livres qui, révélant des facultés de pénétration si aiguë, et une si maîtresse connaissance des dessous de l'âme mondaine, resteront privilégiés dans l'œuvre du regretté romancier. Cependant nous avons cru plus juste de le considérer surtout comme conteur et nous avons estimé qu'il y avait lieu d'incarner en lui la *nouvelle* de l'heure présente. C'est qu'en effet, si

toutes les qualités que nous reconnaissons au faiseur de romans se retrouvent chez le nouvellier, il en est d'autres, inhérentes à cette forme raccourcie et intensifiée de la fiction, que Maupassant posséda à un degré exceptionnel ; en sorte que cet art particulier multiplie les aspects de son talent. On peut dire, en résumé, que la clarté et la force, la simplicité et le naturel, la sobriété et la netteté, l'originalité et la saveur de terroir, l'intelligence ironique et pittoresque des choses, la brièveté, l'impersonnalité et la précision narrative, et enfin l'art serré et savant de la composition donnent à ses récits quelque chose de définitif et d'achevé qui est le propre de l'art de « conter ».

Depuis Mérimée, auquel il ressemble par son impassibilité, sa lucidité sobre, sa misanthropie prématurée, et, aussi par les mérites de sa prose à la fois classique et moderne, nul n'atteignit, dans cet art-là, une aussi précoce et aussi parfaite maîtrise. En quelques lignes l'auteur de *Boule de suif,* de *la Maison Teillier,* de *l'Héritage,* de *M. Parent,* du *Horla,* d'*Une Fille de ferme,* de *Miss Harriet,* de *M*elle *Fifi,* du *Baptême,* d'*Une Vie,* etc., fait saisir une situation. Il campe ses personnages en trois coups de crayon : il n'en note qu'un trait ou deux, mais essentiels, les individualisant dans leur classe sans les en séparer. Les scènes et les tableaux lui apparaissent dans leur réalité flagrante, il en élimine les détails accessoires et les ornements inutiles. Sans qu'il ait besoin de les « démonter », d'en scruter les dessous, d'inventer ou de composer, il les raconte comme il les voit, comme ils frappent ses regards ; il les interprète sobrement, les

simplifie, et, par ces moyens, il sait émouvoir et intéresser au même point que le feraient les faits réels. C'est pourquoi il a été le plus naturel et le plus vrai des réalistes contemporains, en même temps qu'il en était le plus aisément vigoureux.

Réaliste, Maupassant l'est d'abord par l'objectivité de son esprit et par la probité de son observation qui méprise les aventures extraordinaires. Tandis que les événements nous impressionnent au milieu d'une confusion d'incidents et de modalités qui les estompent, lui, a dit un critique sagace, « savait immédiatement délimiter dans cet ensemble le morceau de réel ayant une certaine unité, un point central, propre, par conséquent, à devenir une scène, un roman ».

Allégé des préoccupations habituelles au lettré, parce qu'il n'est pas un lettré au sens propre du mot, il se borne à décrire cette tranche de réel prise sur le vif, sans procédé, ni méthode, ni but arrêté.

Cette sorte d'inconscience de son art lui a permis de dessiner les gens du monde (*Notre Cœur, Fort comme la Mort*) avec cette même vérité qu'il apportait dans l'exécution de ses excellentes et si typiques études de petits bourgeois ou de paysans. Ce sont ces derniers qui hantèrent surtout son cerveau.

Tout le monde des champs, campagnards normands, madrés, finauds, rapaces, retors et sournois, toute cette humanité pétrie de cauteleuse bonhomie, de malice et d'honnêteté méfiante, défile dans ces nouvelles : les gens à petites passions, à petites manies, à petites vertus, à vices moyens, les humbles sans dignité ni lutte, les « médiocres », fonc-

tionnaires, employés ou simples petits rentiers leur font la conduite, aperçus et reproduits dans leur variété infinie.

Dans les derniers temps de sa carrière, Maupassant avait évolué à son tour vers un art plus serein et plus humanisé que celui de ses débuts. C'est ainsi qu'il n'a point gardé jusqu'au bout son primitif parti pris de pessimisme. On trouve davantage, dans ses plus récents romans, des gens moraux et honnêtes, parce qu'il en voit plus volontiers autour de lui et qu'il est trop probe photographe de la réalité pour les négliger sciemment. Les types pourtant auxquels il s'est arrêté avec prédilection ont toujours été ceux des « êtres ordinaires » individualisés seulement par une nuance de caractère.

Mais nous ne trouverons chez lui, du moins jusqu'aux dernières œuvres citées plus haut, ni émotion, ni sympathie, ni antipathie. Ce n'est ni un enthousiaste ni un moqueur. Les notions de moralité et de pudeur manquent également à cet impassible, à cet indifférent absolu : ses pensées ou ses jugements, il est vrai, sont difficiles à deviner à travers son impersonnalité voulue. Capable de s'émouvoir, il ne s'autorise à l'être que par exception.

Un autre caractère que présente toute la première inspiration du conteur, c'est celui qui nous est apparu comme inhérent au naturalisme français : la recherche du scabreux, de l'obscène, du repoussant physique dans les sujets et dans les détails. On le vit peu à peu se dégager de cette préoccupation, gardant sans doute une tendance à la brutalité, mais élargissant le champ de sa vision en même temps que sa grosse gaîté normande se changeait en un pessimisme amer et désolé. Ce fut la portée la plus définitive de ses récits.

En effet, Maupassant ne put demeurer « l'objectif » exclusif qu'il avait rêvé d'être. Il dut mêler quelque chose de son *Moi* à sa conception des événements, à son interprétation de la vie. Il y mit sa lassitude nerveuse et son dégoût fébrile. D'abord écœuré de la bêtise, de l'égoïsme, des petitesses qui frappaient ses regards de misanthrope intellectuel à la façon de Flaubert, son maître, il devint pessimiste profond et universel. Sa désespérance remonte, comme à sa source, à ce sensualisme ardent qui l'opprime bien plus despotiquement que la grivoiserie des conteurs du XVIIIe siècle, car c'est comme une furie des sens d'où naît *la tristesse de la chair*. Tout, dans son œuvre, vibre de ce frisson charnel qui imprégnait jusqu'aux moelles son tempérament robuste et se traduisait en une glorification des appétits, en une exaltation de la matière. Mais l'âcre saveur de la volupté, la fatigue plus prompte même que l'assouvissement, l'angoisse de la luxure qui prévoit la ruine prochaine de ses désirs, tout cela s'amalgame en lui pour l'amener à cette conclusion sombre que *la vie est mauvaise et n'a pas de sens*...

Maupassant fut un maître écrivain, grâce à ce don d'un style en relief, clair, souple et rapide, grâce à cette concision austère et puissante de sa phrase, grâce à sa personnalité, à son horreur de la recherche dans les tournures, à son mépris des « effets de langue », de la virtuosité alambiquée mise à la mode par l'engouement des Goncourt pour *l'écriture artiste*. Il s'attacha toujours à écrire largement, avec des traits justes, avec indépendance et mesure, faisant tenir dans les mots usuels et simples toutes les attitudes, tous les

gestes et toutes les intonations de ses personnages, comme aussi tous les aspects, toutes les nuances des paysages et des événements.

§ II.

Conteurs et nouvelliers.

—

La plupart de nos romanciers contemporains, on pourrait même dire de nos écrivains d'imagination, se sont jugés aptes à traiter la Nouvelle. Nous entreprendrons d'autant moins de les passer en revue, que fort peu y ont apporté des modalités et des qualités différentes de celles qu'accusaient leurs œuvres plus étendues. Quelques-uns, il est vrai, y ont excellé, concentrant et résumant dans des contes alertes leurs facultés dominantes, et les mettant par là-même plus en relief que dans leurs romans de longue portée. Tel fut le cas de M. Paul Arène, le séduisant narrateur de nouvelles méridionales, tel fut celui de M. A. France et de M. Jules Lemaître, qui n'ont jamais été plus heureux que dans leurs contes ironiques, d'une naïveté souvent voulue. Il en advint de même à MM. Hugues Le Roux *(le Frère Lai, les Mondains)*, à M. Camille Lemonnier, si savoureux et si puissant d'émotion et de vie dans ses contes brabançons, au mystique et poétique auteur des *Contes à soi-même* (H. de Régnier) à celui du *Musée de Béguines* (G. Rodenbach), à M. J. Madeline *(Contes sur porcelaine)* à MM. Ricard *(Acheteuses de rêves)*,

Camille de Sainte-Croix (*Cent contes secs)*, André Theuriet dans ses contes forestiers, G. Bergeret, A. Houssaye, Jules Lermina, ce visionnaire de l'autre monde, et enfin à quelques écrivains à pseudonyme comme Etincelle, Théo-critt, etc.

Dans la foule des autres surgit de temps en temps tel conteur qu'une note originale, ou même inusitée, qu'une façon plus attachante ou plus imprévue de comprendre la *nouvelle* signale à notre attention. Ce n'est certes pas un artiste en péril de banalité que M. A. Daudet quand il écrit ses *Lettres de mon Moulin* et ses *Contes du Lundi*, d'une fantaisie si ailée, d'une grâce si piquante dans les détails, où l'ironie indulgente et fine s'unit si curieusement à la sensibilité émue... *Le Singe, l'Elixir du R.P. Gaucher, les Étoiles, la Chèvre de M. Séguin, la Diligence de Beaucaire, les Vieux*, et tant d'autres sont peut-être le meilleur titre du *Petit Chose* à la célébrité.

Le même angle plus personnel de la vision nous attire vers Villiers de l'Isle-Adam, vers MM. C. Mendès, F. Coppée, Paul Margueritte, Masson-Forestier, G. d'Esparbès et Jean Lorrain...

Villiers de l'Isle-Adam mourut presqu'inconnu. Autour de son nom, que la tardive renommée vient à peine d'illuminer d'un rayon si chèrement payé, de nombreuses batailles se livrent encore. Il avait gardé du romantisme un dandysme détestable, et ce goût faisait bon ménage avec des affirmations vibrantes de foi catholique, avec un culte sincère mais trop intransigeant, trop mystiquement vague et trop tapageur de l'Idéal. *Les Contes cruels*, *Tribulat Bonhomet*, *l'Ève future* tiennent moins du roman que du

poème. Épiques et satiriques, saupoudrés d'une ironie mordante et corrosive, parfois si concentrée qu'elle en devient insaisissable et confuse, hermétiques de parti pris, ces contes ont tous versé dans un dilettantisme étrangement recherché.

L'illusion, le monde des chimères fut le refuge de ce rêveur, qu'une erreur de la Destinée faisait vivre en un temps prosaïque et positif à l'excès. Un de ses biographes a pu justement dire de Villiers : « Tout misérable et malade, il vivait constamment par la pensée dans des jardins enchantés, dans des palais merveilleux, dans des souterrains pleins des trésors de l'Asie où luisaient les regards des aigles royaux et des vierges hiératiques. Il traversa ce monde en somnambule, ne voyant rien de ce que nous voyons et voyant ce qu'il ne nous est pas permis de voir. »

Chez cet homme extraordinaire, l'hallucination alterne avec une déconcertante richesse d'imagination. Son art dédaigneux de « l'usuel » décèle surtout un esprit fantastique, amoureux du mystère et du merveilleux, visant à l'impénétrabilité et, par là, plus déroutant encore que profond. S'il rencontra des conceptions nobles et altières, il en eut d'autres « abscondes », perdues dans un symbolisme exacerbé. Comme écrivain il faut louer en lui le nombre, l'image, la sonorité et l'expression : mais des incorrections systématiques, l'abus des incidentes, des insistances fatigantes, des artifices d'écriture en vue « d'épater » et une abondance peu maîtresse d'elle-même lui firent tort.

Villiers — cela restera un de ses plus beaux titres d'honneur — ne consentit jamais à prostituer sa plume au goût

public pour le grivois et le malsain... On n'en pourrait dire autant de M. Catulle Mendès (1), virtuose merveilleux de la langue, mais écrivain pervers, dissolvant, dilettante d'une sensualité maladive et pathologique. Il y a certes de la poésie dans *le Nouveau Décameron*, dans *les Iles d'amour*, dans *la Première Maîtresse,* dans *les Boudoirs de verre* pour ne citer que les titres citables. Mais ces recueils, et surtout ceux que nous passons intentionnellement sous silence, offrent à la vue un art souillé jusque dans sa source. On peut trouver en M. Mendès un disciple de Balzac, en ce sens que, amoureux paroxiste du bizarre, il aime et recherche les monstres *(les Monstres parisiens);* on peut aussi trouver dans ce poète un disciple de V. Hugo et un fils de Baudelaire : toutefois il faut reconnaître avant tout, en lui, un patient et impassible analyste des corruptions les plus faisandées et les plus anti-naturelles, un amant langoureux du Mal, hostile aux instincts, indulgent à leur perversion ; c'est non pas *un*, mais *le* « pornographe ».

C'est à son influence qu'il faut rattacher certaines études où raffinent malheureusement jusqu'à des plumes féminines. Qu'il nous suffise de mentionner les *Péchés capitaux* de Mme Thilda et surtout les œuvres où Mme Rachilde exalte et célèbre la luxure (*l'Animale*, *le Démon de l'absurde*, etc.). Je ne songe pas à nier le talent de cette dernière, son art fantaisiste et paradoxal,

(1) M. Catulle Mendès est aussi bien romancier que conteur. Mais des « machines » semblables à *la Maison de la Vieille*, si elles sont intéressantes comme tableaux de mœurs et comme études d'ensembles, n'ont pas de titres spéciaux pour nous retenir.

son entente du tragique et son intellectualisme raffiné... Mais cet art fait œuvre mauvaise et nous avons le droit de le maudire.

Ce qui a été dit de Maupassant, romancier en même temps que conteur, nous pourrions le redire ici à propos de M. Paul Margueritte. Celui-ci a également « marché » depuis son naturalisme, si cru et si frondeur dans *Tous quatre*. *La Force des Choses, Pascal Géfosse, la Confession posthume, Sur le Retour*, et surtout cette admirable *Tourmente* s'imposent comme des livres d'une mélancolie pénétrante, d'une analyse aiguë et d'un réalisme profondément humain. Ils dénoncent un esprit inquiet, vibrant, notateur de sensations vives, impressionniste et spontané, agité du besoin de l'action et du mouvement. De plus, dans ses dernières productions, les tendances de l'auteur semblent concentrées vers l'*amour*, au sens le plus élevé et le plus désintéressé du mot, vers la Bonté et vers la Pitié.

Ses recueils de nouvelles, *le Cuirassier blanc*, *la Mouche, Ame d'enfant*, le classent en premiere ligne des conteurs. La simplicité des moyens et même l'insignifiance des sujets, qui font ressortir la puissance des effets, distinguent ces courtes études en même temps que l'intérêt de vérité et l'émotion tenaillante que M. Margueritte en dégage. Nulle recherche n'y apparaît, mais un désir de précision et de netteté, parfois même un peu de sécheresse voulue.

Jusqu'aux derniers récits, dont l'inspiration a été signalée plus haut, on pouvait noter surtout une impression

comme d'affliction découragée devant le fatalisme des passions, l'inutilité de la lutte, l'attirance irrésistible de l'amour libre et de l'adultère, et, enfin, un abandon à la force souveraine des choses, né du scepticisme.

Mais M. Margueritte est loin d'être impassible en face de cette tristesse. *L'Insecte*, *Près de la mort*, *l'Epave*, *Un Philosophe*, *Par la douleur*, *le Roman d'un petit garçon* prouvent que l'écrivain parvient, en arrêtant la vie au passage dans ses faits les plus ordinaires et en déduisant leur leçon, à heurter et à faire jaillir les sources de l'émotion humaine. Sa langue sobre, originale et toujours correcte, ajoute encore à la précision de son coup d'œil.

Le talent souple de M. François Coppée se développe en teintes absolument différentes. C'est, lui, tantôt le romancier délicat d'*Henriette* et de *Toute une jeunesse*, tantôt un conteur riant, limpide, aisé et vif, de récits familiers et comme confidentiels. Son émotion sincère évoque avec charme et simplicité les vieux quartiers tranquilles habités par les gens humbles de son cher Paris. Il voit les choses en poète et les raconte dans les méandres d'aimables causeries pleines d'humour, de bonne grâce sereine, de réflexions piquantes, de digressions mélancoliques ou gaies. Sa légèreté et son optimisme ne l'empêchent pas d'avoir, dans ses *Contes en prose*, ou dans ses *Longues et brèves*, de très acérés petits coups de griffes, pareils sans doute à ceux qu'allongent ces angoras soyeux et méditatifs qu'il aime tant à voir s'étirer à ses côtés...

Bien qu'il soit tout jeune encore, M. Jean Lorrain jouit déjà

d'une juste notoriété. Lui aussi, en composant ***Songeuse, Buveuses d'âmes, Sensations et Souvenirs***, s'est affirmé philosophe de la perversité, dépourvú de scrupule devant les côtés « épicés » de sa littérature. Dans ses très hardies recherches des ivresses de la chair, il a montré un souci assez rare d'être net, en dépit de ce que son style présentait de vaporeux et de complexe. ***La Petite Classe***, sa dernière production, témoigne d'un goût moins disparate et d'une langue plus alerte. C'est encore un jeune que M. d'Esparbès, mais bien différent de M. Lorrain. Songeur épique, annaliste enthousiaste de l'odyssée impériale dans ***la Légende de l'Aigle***, si féconde en pages frémissantes de couleur et de tumulte guerrier, il a mêlé les fastes les plus impressionnants que la guerre ait connus à des conceptions mystiques et assoiffées d'idéal. Puis, il a manifesté son talent sous un aspect tout autre dans *les Yeux clairs*. Sa vibration est faite ici de tendresse et de pitié, d'indulgente ironie et de vision pittoresque. Elle retentit dans des analyses excellentes de l'amour filial ou paternel.

Je termine cette revue de quelques-uns de nos conteurs actuels par l'un des meilleurs, l'un de ceux sur lesquels il semble que nous devions le plus compter : M. Masson-Forestier.

Celui-ci s'est attaché à conter des *affaires*, parce qu'il connaît surtout ces sujets-là. Mais son art, son art très véritable, est d'unir à l'absolue justesse des détails, à cette réalité saisissante prise sur le vif, une émotion contenue et puissante. Lisez — dans le recueil de ***la Jambe coupée*** — les nouvelles intitulées ***Baraterie***, ***la Jambe***

coupée, ou surtout *le Banqueroutier*. Ne sentez-vous point les frissons poignants de la pitié, de l'angoisse, de la peur, ou l'ivresse des pures joies humaines vous secouer ? Les histoires dites par ce conteur, qui s'est révélé sur le tard, à l'heure où Maupassant vient de sombrer, sont-elles oui ou non *arrivées ?* Les critiques se le demandent à cause de certains traits d'une exactitude un peu affectée peut-être, mais illusionnante. Si, en effet, elles sont véridiques, l'artiste les a refondues de telle sorte qu'elles nous intéressent davantage que tant d'autres, imaginées patiemment... Si non, il les a méticuleusement étudiées et fouillées, il les a si fortement encadrées de détails vrais, si heureusement passées au creuset de la vie vécue qu'elles font illusion.

« L'auteur, dit justement M. A. Brisson, a le vif sentiment des injustices humaines : il se plaît à montrer l'individu, faible et isolé, essayant d'entrer en lutte contre la multitude sociale, et, finalement, broyé ; jugé non pas selon son mérite, mais selon l'habileté qu'il déploie à louvoyer parmi les obstacles. » De là, l'ironie et le fond souvent d'apparence pessimiste que révèlent ces études écrites dans une langue remarquablement nette.

C'est principalement dans le conte que les prosateurs belges ont exercé leurs facultés imaginatives. Au premier rang doivent figurer les conteurs wallons : M. Frédéric Cousot, poète tendre et gracieux (*la Tour aux rats*, etc.) ; M. Louis Delattre, le narrateur frais et ému, rieur et mélancolique, débordant de vie, de ferveur et de sensibilité, qui signa *les Contes de mon village*, *les Miroirs de Jeunesse*,

Une Rose à la bouche ; M. Georges Garnir, dont les qualités sont à peu près les mêmes, avec, pourtant, une prédominance de l'amour du terroir et aussi de l'amertume mélancolique, de la tristesse indéfinie et de l'abandon passif à la misère inévitable *(les Charneux, Contes à Marjolaine)*; M. Hubert Stiernet, esprit sérieux et mûri, tempérament lyrique, sensitif et pessimiste, auquel nous devons *les Contes du Perron* ; M. Hubert Krains, dont *les Bons Parents* et les *Histoires dramatiques*, écrits dans un style sobre et net, révèlent une secrète misanthropie, une observation tantôt cruelle et tantôt attendrie, et des facultés d'analyste vigoureux.

A ceux-ci se rattacheraient encore M. Alfred Lavachery dont la *Dinah Didière* évoque si délicatement les intimités villageoises, M. Franz Mahutte, notateur sagace, ironique et éveillé des mœurs provinciales, MM. P. Arden, Rahlenbeek etc....

Autre est la note donnée par M. Eugène Demolder qui, dans ses *Contes d'Yperdamme* et ses *Récits de Nazareth*, a mis en légendes curieusement « anachroniques, » les paraboles et les traditions des *Livres Saints*.

M. Demolder a su rendre le caractère, l'existence symbolique des objets, si parfaitement comprise aux époques mystiques à côté de leur puissante matérialité. Ce qui frappe surtout ici, outre l'ingénieux mélange des mœurs bibliques et des vieilles mœurs flamandes, c'est l'enthousiasme avec lequel l'écrivain, pénétré de son sujet, s'est attaché à reproduire fidèlement, minutieusement, l'atmosphère complexe où se meuvent ses héros.

Tempérament riche et pictural, M. Demolder doit surtout éviter la pléthore des images et du style, la richesse du néologisme et la tendance à choisir le mot cru. Mais il a le don du pittoresque et de la couleur à un degré fort enviable.

Un des plus admirablement doués parmi les écrivains belges, quelques réserves qu'il faille d'ailleurs faire au sujet de ses hardiesses intellectuelles et de sa morale indépendante, M. Edmond Picard, a créé un genre : *le Conte judiciaire.*

Ce sont des œuvres devenues internationales que *Mon Oncle le jurisconsulte*, *le Juré*, *la Veillée de l'huissier*, *la Forge Roussel*, *l'Amiral*, etc. Conçus dans une vue apologétique du Droit, « de ce Droit qui recouvre de son immense réseau serré les hommes et les choses », écrits avec une ardeur apostolique, ces contes réalisent une complète « identification de l'homme professionnel et de l'homme artiste » (1). On y trouve des pages d'un coloris superbe, d'une âpreté et d'une intensité descriptives extrêmes, le tout mêlé et comme fondu dans une éloquence vibrante qui entraîne. M. Picard est un excessif. On le vit bien quand il écrivit cet étrange et miroitant journal de route au Maroc : *El-Moghreb-al-Aska*.... D'autre part, la souplesse de son talent, l'élévation de sa pensée, la sève puissante qui, sans cesse, alimente son originalité, apparaissaient naguère dans un conte philosophique et moral d'une haute envergure : *Imogène.*

(1) Francis Nautet.

A ses côtés nous ne pouvons oublier de ranger les jolis *Contes hétéroclites* de M. Henry Carton de Wiart, où l'influence de Barbey d'Aurevilly et de Villiers de l'Isle Adam apparaît d'heureuse manière, et certaines pages du baron de Haulleville, éparpillées au hasard de sa fantaisie, et qui mettent au jour, avec verve, bon sens, et ironie narquoise, quelques travers nationaux.

On le voit, le récit imaginatif a largement alimenté, surtout en ces dernières années, le mouvement littéraire belge. Nous ne pouvons nous y arrêter plus longtemps, mais nous ne voudrions pas, pourtant, qu'on ignorât les noms de M. Arnold Goffin, psychologue subtil et très intellectuel *(Hélène, Delzire Moris)*, Max Waller *(Daisy)*, de Nimal, *(Légendes de la Meuse)*, H. Maubel, féministe raffiné et analyste ingénieux de l'âme, *(Miette, Quelqu'un d'aujourd'hui)*, Van Zype, *(Histoires bourgeoises)*, Greyson *(Dans les brumes et sous les clartés des Flandres*, etc.*)*, Nizet *(Suggestion)*, Courouble *(Atlantique idylle)*, de Reul *(le chevalier Forelle)*, etc.

Nous avons eu l'occasion de nommer plus haut divers romanciers qui, à des titres variés, font grandement honneur à la Belgique : MM. C. Lemonnier, Georges Eekhoud, Louis Van Keymeulen et Georges Rodenbach. A ces noms il conviendrait de joindre ceux de deux maîtres flamands dont les œuvres, traduites en français, ont trouvé auprès du grand public un accueil exceptionnel : Henri Conscience et M. Auguste Snieders.

CONCLUSION

Ne nous hasardons pas — aussi bien n'est-ce point notre tâche — sur le terrain du roman de l'avenir.

M. Albalat, dans un article intitulé *De l'Avenir du roman contemporain,* a voulu exprimer « quelle sera la formule du roman à venir telle qu'elle paraît se dégager de l'état actuel de notre littérature réaliste ». En déterminant, pour chacun des maîtres, la part d'évolution qui lui revient, il pense pouvoir « aisément tracer leur destinée d'ensemble et les résultats de leur direction esthétique, en tenant compte des écoles étrangères et des exigences du goût public ». Selon lui, le maître dont l'action durera le plus longtemps c'est Flaubert, car c'est de celui-ci que dérivent MM. de Goncourt, Zola, Daudet, Loti, Maupassant, etc. Pour les Goncourt, leur influence sera plus personnelle que féconde, plus curieuse que définitive : elle se borne à accroître notre amour des nuances et de la matérialité, et à nous laisser une phrase désarticulée et substantive se pliant merveilleusement aux exigences descriptives. Ils n'ont donc pas fait dévier la littérature, mais ils l'ont certainement enrichie dans le domaine de l'impressionnisme. M. Zola aura servi lui-même à démontrer l'inanité de ses systèmes et l'avortement de son école. « Ce restera, dit M. Albalat, une grande force perdue, un peintre sans descendance ni avenir, un évocateur d'ensemble qui a fait plus grouiller que vivre ». Quant à

M. Alphonse Daudet, qui a apporté en art une personnalité vibrante, un réalisme élégant, un goût d'unité et de perfection, son exemple sera plus fructueux : il a, le premier de son école, introduit dans le roman l'angoisse, l'émotion, les larmes : c'est par là qu'il restera, ainsi que par sa précision souvent merveilleuse, son observation photographique, ses qualités d'intérêt et de récit. C'est surtout l'exotisme qui, chez M. Loti, a chance d'influencer le roman de demain, l'exotisme et la note poignante d'un pessimisme désabusé, tandis que Maupassant laissera deux choses « dont il faudra se souvenir lorsqu'on écrira du roman d'observation : la nécessité de copier la nature telle quelle, et de vérifier l'analyse intérieure ». En résumé, d'après M. Albalat, il faut rendre à l'école réaliste son vrai nom d'*école de l'observation*, et, en dehors de celle-ci, il n'existera rien de solide parce que l'art perdra tout pied : l'auteur nous cite, à preuve, la décadence du groupe idéaliste de G. Sand et Feuillet ; ce qui sera encore une qualité indispensable de la prochaine renaissance littéraire, c'est le *souci de la forme*, que le grand maître du roman français en cette seconde moitié du XIXe siècle, Flaubert, poussa si loin qu'il en mourût. Il faudra, en outre, tenir compte de l'influence des écoles étrangères, et surtout des romanciers russes, de Tolstoï spécialement ; il faudra rendre les mœurs de son époque et, de plus en plus, abandonner les conceptions *a priori* et les imitations restrictives. « C'est en unissant l'impeccabilité de la forme à la description psychologique et plastique qu'on étendra les proportions du roman jusqu'à en faire une

sorte de représentation sociale. L'art n'a pas de bornes : il entrera, sans changer sa substance, dans l'histoire, dans la science, dans la psychologie ».

Nous livrons ces opinions, parfois arbitraires, sans les partager toutes, et nous nous contenterons de jeter un dernier coup d'œil sur la situation des diverses écoles en présence.

Comme toute innovation due aux engouements passagers d'une mode ou d'une réaction, le roman mystico-symboliste, après n'avoir existé qu'à titre exceptionnel, a déjà presque sombré dans l'oubli ou dans la charge. Quant au naturalisme, est-il vrai de dire qu'il soit « vidé », définitivement expulsé du roman, comme l'ont clamé à l'envi les écrivains consultés, il y a quelque trois ans, par l'enquêteur Huret ? Il nous paraît que l'un d'eux (1) donnait une note juste et modérée, en disant à cette occasion :

« Je ne puis comprendre ces affirmations de la plupart de vos interviewés : *le naturalisme est fini, bien fini*, qu'en ce sens : le naturalisme n'est plus le préféré, il a fait son temps comme école dominante : il a eu tout l'espace qu'il fallait pour son épanouissement ; l'esprit changeant du public en a été saturé, en est las et demande autre chose ; qu'on fasse son bilan ; qu'on balance son actif et son passif ; qu'on fixe ses caractéristiques, et qu'à son tour, ainsi ventilé, il devienne classique, ne pouvant plus désormais servir, sans paraître odieux, aux médiocres pasticheurs, mais toujours prêt pour les artistes supérieurs. »

Cela est rationnel. L'observation plus exacte, plus com-

(1) M. Edmond Picard.

plète et plus sincère, l'importance des milieux, l'étude plus renseignée de l'homme, de ses appétits, de ses mœurs, tous ces bons éléments dûs au naturalisme et à sa forme première, le réalisme, ne disparaîtront pas du roman: ce qui est surtout répudié, c'est la science superficielle et ostentatoire, c'est la brutalité, c'est le cynisme, ce sont les trivialités basses et l'entente étroitement pessimiste de l'existence.

D'autre part, le roman psychologique ou analytique a accompli son œuvre principale, la salutaire réintégration de l'idée et de la vie de l'âme dans la fiction. Dégagé des exagérations premières, de ce qu'il y avait de trop pédant et de trop puérilement méticuleux dans son appareil, débarrassé de ses insistances fatigantes, de ses partis pris, de ses répugnances à voir la réalité concrète des choses, il n'est point près de disparaître. Il semble, à l'heure qui sonne, incliner de plus en plus au spiritualisme, à la pitié, à la sympathie, et même à cette restauration de la morale chrétienne dans la littérature, qu'on a appelée le *néo-christianisme*. A côté de charlatans et de dilettantes, il est, dans ce groupe, plusieurs romanciers attirés par la beauté, par la simple grandeur de la parole du Christ, mais qu'effraie, et qu'effraiera vraisemblablement pendant longtemps encore, l'adhésion formelle au dogme positif dont cette parole est inséparable.

Toutefois serait-ce agir bien légèrement que de ne pas tenir note de tels symptômes : M. Brunetière, un libre-penseur, publie sur *la Science* et sur *la Foi* des pages tout à l'honneur de cette dernière ; M. Paul Bourget marche d'un pas de plus en plus ferme sur la route de la Croyance, où

M. J. K. Huysmans vient d'aboutir d'un élan dont on ne peut pas plus nier la sincérité que préjuger des suites ; M. P. Loti pleure, sur le chemin de *Jérusalem*, ses espérances perdues ; M. A. Daudet édifie *une petite paroisse* où toutes les douleurs viennent chercher refuge, etc., etc...

Ne nous étonnons pas, enfin, de l'éternelle vogue dont jouit, auprès du gros public, le roman simplement *romanesque :* ce terme, qui paraît consacrer un pléonasme, prête à plus d'une interprétation. *Roman romanesque* peut d'abord signifier roman d'aventures et d'intrigue, tel que l'entendirent Albert Delpit ou Jules Mary, tel surtout que le cultive M. George Ohnet.

Ce genre est proprement la continuation du roman-feuilleton. Nous en voyons la preuve dans son succès chez les lecteurs qui cherchent uniquement à être distraits, à être secoués dans la monotonie de leur vie ; nous la voyons plus encore si nous mesurons la pauvreté des moyens esthétiques dont il se contente. Nous n'avons pas cru pouvoir, au cours de notre étude, suivre l'exemple à peu près général des critiques et tomber à bras raccourcis sur M. G. Ohnet. Je dirai même qu'on doit relever des qualités réelles dans *Serge Panine* ou dans *le Maître de Forges*. Si l'auteur est un piètre — oh ! très piètre — écrivain, s'il n'a ni couleur, ni originalité, ni élévation, s'il se fait le servile courtisan de son public, n'ayons pas la déloyauté de méconnaître son habileté à charpenter un livre et son entente du dramatique qui empoigne le lecteur, à l'aide, je le veux bien, de ficelles et de lieux communs. Le succès de M. G. Ohnet est, d'ailleurs, bien symptoma-

tique de l'indifférence que professe la masse liseuse pour toutes les questions d'évolutions et d'écoles, débattues entre lettrés, avec tant d'acharnement.

Mais, au-dessus de ce romanesque grossier, n'est-il pas une formule qui, empruntant au naturalisme ses éléments précis d'information, à l'analyse sa pénétration et sa valeur de documentation interne, prétende intéresser l'humanité en servant le besoin d'illusion qui est en elle ?

M. Marcel Prévost, dont nous avons eu l'occasion de parler, préconisa cette formule dans la préface de *la Confession d'un Amant :*

« Inquiète, disait-il, désenchantée du réel qui ne livre point son secret, incroyante aux démonstrations, la jeunesse contemporaine demande à l'avenir, en même temps qu'une philosophie mieux informée de ses aspirations, une littérature moins dédaigneuse de les refléter ».

On ne peut mieux dire. Mais la question reste la même aujourd'hui qu'à l'heure où M. Prévost écrivait ces lignes. Qui donc nous donnera le vrai roman de l'avenir ? Le roman où le souci de la réalité observée avec probité s'unira à la vigueur de la psychologie, à l'intensité de l'analyse, à la perfection de la forme ? Le maître romancier sera le maître de l'œuvre où l'on entendra l'âme vibrer sincèrement en même temps qu'on verra le corps se mouvoir naturellement dans un milieu vrai ; ce sera le maître de l'œuvre qui atteindra le Beau, en touchant les fibres à la fois les plus humaines et les plus nobles de notre cœur.

Louvain, avril 1897.

FIN.

INDEX DES NOMS CITÉS

C

D

Q

R

X

Z

TABLE DES MATIÈRES

IIIe PARTIE.

IVe PARTIE






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03015 5777

